



Reconvocations, effacements, résistances de la figure

Anne Favier

► To cite this version:

Anne Favier. Reconvocations, effacements, résistances de la figure. Art et histoire de l'art. Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2013. Français. NNT : 2013STET2182 . tel-01011402

HAL Id: tel-01011402

<https://theses.hal.science/tel-01011402>

Submitted on 23 Jun 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



III. 1 Jean-Marc CERINO
Les Rêveurs (Jean-Luc Nancy),
2006 -2012
Encaustique sur toile, Détail.

Anne FAVIER

2013

Sous la direction de Jean-Pierre MOUREY

RECONVOICATIONS, EFFACEMENTS, RÉSISTANCES
DE LA FIGURE

Durant ces années de recherches et de doutes, l'encadrement et la bienveillance de Jean-Pierre Mourey, mon directeur de recherche, mais aussi la justesse et la poésie de Bruno Duborgel, la passion de Christian Eychenne, la pensée d'Itzhak Goldberg, les échanges avec Georges Didi-Huberman, la clairvoyance et le soutien de Marie-José Mondzain, m'ont été précieux.

Merci aussi aux artistes Jean-Marc Cerino, Jacques Damez, Anthony Vérot pour leur générosité ; aux bibliothécaires Christian Gay et Geneviève Gardin et à mes singuliers relecteurs Delphine Alleaume et Pierre Rochigneux. Pensées à Loïc pour sa patience.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	15
NOTE AUX LECTEURS	33
PREMIERE PARTIE : FIGURES AFFAIBLIES	35
A. Figures dérobées dans l'œuvre de Jean-Marc Cerino	37
1. Passages de l'image	39
• DECEVOIR	39
• EN PASSER PAR UNE IMAGE	41
• DEPASSEMENT ET DISTANCIATION	46
• GESTATION PICTURALE. REPASSER, RETIRER	59
2. Passations	63
• PRESQU'AUCUNE TRACE	63
• RECONVOQUER	64
• FIGURER LE FIGURANT	70
3. Figures passantes	76
• PASSAGES ET SURVIVANCES	76
• OPACIFIER LA TRANSPARENCE	82
• IMAGES MINCES ET EPIPHANIES PROFANES	84
4. Des peintures à envisager	94
• DEPOSITION DE REGARD ET EPREUVE DU VOIR : L'A VENIR	94
• RESISTANCE DU VISAGE ET VIS-A-VIS	100
• DES PEAUX DE PRESENCE. VOILER POUR REVELER	106

B. Les figures défilées de Gerhard Richter **115**

1. La photo derrière la peinture	118
• SURFACES DE PEINTURE	118
• FIGURES DU PORTRAIT	126
• TROUBLES FIGURES	131
2. Pour une esthétique du retrait	136
• RETENTIONS	136
• SANS QUALITE	140
• SUPERFICIALITE ET REFLETS	145
3. Meurtres et survivances	150
• FIGURES PASSEES	150
• DEUILS	155
• REVENANCES	158
4. Faire écran	162
• TROUBLER LES FIGURES	162
• RIDEAUX	167
• VOLTE-FACE	174
5. Pour une phénoménologie ontologique -Apparences et apparitions	178
• STRATEGIES DU REGARD	178
• STRATEGIES DES APPARENCES	180
• STRATEGIES DE L'APPARAÎTRE	183

C. Jacques Damez : prises de temps et tremblement de l'être **191**

1. Retour sur soi	193
• S'EXPEAUSER	194
• S'ECRIRE	198
• SE PRENDRE SOI-MEME	201
2. Tenir la pose	206
• TENIR TETE	206
• TREMBLEMENT DU TEMPS	210
• DEPOSITION	216
3. Transit	219
• Y PASSER	220
• FIGURES OMBREUSES	226
• DILUTION	231
4. Reprises	236
• REDEVENIR	237
• FIGURES FEUILLETEES	242
• DENSITE DE LA FIGURE TREMBLEE	247

DEUXIEME PARTIE : FIGURES EXCESSIVES 253

A. Arnulf Rainer : figures rehaussées et surcharges défigurantes 255

1. Sur-faces, rayures et surcharges de peinture	257
• L'IMAGE SOUTERRAINE	257
• IMAGES PREMIERES	263
• REACTIONS SECONDAIRES	269
2. Surenchères iconoclastes : résister à la figure	276
• ENTERRER	276
• ATTAQUER	278
• MARTYRISER	289
3. Défilé des masques	295
• MASQUES MORTUAIRES	296
• TETES DE CARACTERE	306
• FACE FARCES	310
4. Cérémonies du je, du jet, du geste	323
• PRECIPITES	323
• IMMERSION	331
• SIGNER	334
5. Etreintes et rapports de forces	337
• CONSACRER	337
• RECOUVRER	344
• IRRADIER	347

B. La figure du débord dans la série *The Morgue* d'Andres Serrano 359

1. Immédiatement. Transis	361
• LA MORT DANS LES YEUX	361
• AFFRONTES	362
• REFAIRE SURFACE	365
2. Figures outrageuses	369
• L'AUTRE ABSOLU	369
• SUREXPOSITION	372
• OB-SCENE	382
3. Le masque de la surface	387
• SUR-EXPOSITION	387

• PARADE	395
4. Le réveil de la surface	401
• DEPAYSEMENTS	401
• INSTABILITE DE LA FIGURE	413
• NON-LIEUX	416
 C. Anthony Vérot : Figures-façades	 423
➤ Aparté	424
1. Prises de vue	425
• IMPOSER	426
• PREMIERE PRISE ET POSES	431
• TRANSFERT ET REPRISE	432
2. Neutraliser	434
• PRISE DE VIE	434
• ASCETISME	438
• PLATITUDES	440
• MORBIDESSE	446
3. Parures dépouillées	447
• DEPOUILLEMENT	448
• PAREMENT ET VETEMENT	452
• DE-TAILLER. MONTAGE PICTURAL ET SURFAÇAGE	455
4. Figures de peinture	459
• CONSTRUCTION DU SUJET PEINTURE	460
• ASSEMBLER/DISSEMBLER	463
• FIGURES MODELES	466
• REPERTOIRE DU MEME	469
5. Doublures de peinture / Faces retenues	472
• TROUBLES TRANSPARENCES ET DOUTES DU DOUBLE	472
• PRESENTEMENT ABSENTS	477
• FACIALITE ET REGARD	480
• MUTISME ET RETRAIT	484
 CONCLUSION	 489
 PRESENTATION GENERALE DES PRINCIPAUX ARTISTES DU CORPUS	 513
BIBLIOGRAPHIE	515
INDEX DES ILLUSTRATIONS	533
INDEX DES AUTEURS	545
INDEX DES ARTISTES CITES	549
RESUME DE LA THESE	553

« La place vide de l'absent comme place non vide, voilà l'image. Place non vide ne veut pas dire place remplie : cela veut dire place de l'image, c'est-à-dire en fin de compte, l'image en tant que place, et place singulière de ce qui n'a pas de place ici : place d'un déplacement, métaphore, nous y revoilà. L'image clame : "Place ! Place au déplacement, place au transport !" ».

Jean-Luc NANCY, *Au fond des images*, 2003

INTRODUCTION

« Loin d'être un trope universel, la figure est d'abord le portrait d'un sujet¹ ».

« L'important n'est pas que l'image représente, mais qu'elle figure », écrit Daniel Payot dans *Effigie*². Comment la figure est-elle appelée à figurer ? Quelles figures pour quelles images ? La figure interrogée dans ce travail de recherche est d'abord entendue dans son acception première de figure humaine. Apparence humaine, silhouette ou encore effigie sont des configurations visuelles, des mises en formes signalées par la figure qui, par concentration métonymique, désigne aussi l'écriture iconique d'une partie spécifique de la « figure » humaine, lieu privilégié du faire face, celui du visage. La figure originelle est la figure humaine. Figurer désigne initialement toute opération consistant à donner figure à un corps, et plus tardivement, à partir du XVII^{ème} siècle, au visage seul, la face humaine. La *Figura* s'incarne avec le portrait et ses dérivés. La figure, pour reprendre également la généalogie du grammairien Pierre Fontanier dans son ouvrage de rhétorique *Les figures du discours*, 1827, est, au commencement, la figure du visage, de même que la figure rappelle l'origine de toute peinture comme circonscription iconoplastique d'une figure humaine et du visage. Le visage, s'il sera largement convoqué, ne sera pas pour autant l'objet exclusif de notre réflexion. Nous aspirons à ne pas proposer une nouvelle étude sur les distinctions et les déterminations des différents registres et approches de la définition aporétique du visage. Ces analyses passionnantes et parfois contradictoires, nous ne manquerons pas toutefois de les mobiliser

¹ LAFARGUE Bernard, « Envisager les œuvres d'art comme des figures », in, *Figure, figural*, AUBRAL François et CHATEAU Dominique (Dir.), Paris, Montréal, L'Harmattan, 1999, p. 112.

² PAYOT Daniel, *Effigies : la notion d'art et les fins de la ressemblance*, Paris, Galilée, 1997, p. 64.

librement, tour à tour ou même simultanément pour appréhender les configurations iconoplastiques de la figure humaine travaillée par les artistes de notre corpus : Jean-Marc Cerino, Gerhard Richter, Jacques Damez, Arnulf Rainer, Andres Serrano et Anthony Vérot. Ainsi, notre intérêt pour le traitement esthétique de la figure humaine nous amènera à revenir sur les diverses catégories du portrait (en buste, en pied...), de l'autoportrait, de la tête, de la face, du faciès, du visage, du masque, de leurs origines gréco-latines communes puis distinctes ; mais également à aborder les études sur l'identité, la physionomie, la physiognomonie, les expressions du visage, la grimace comme masque autoplastique, et tout autant rappeler la face éternelle, le « visage-guide », le masque mortuaire, l'imagen funéraire et même la figure du cadavre. Nous reviendrons logiquement sur l'origine funéraire de tout appel de la figure humaine à figurer, depuis les portraits du Fayoum, les *imago* romaines, en passant par les masques mortuaires, jusqu'à la photographie elle-même. Cette relation originelle de la figure à la mort nous amènera conjointement à interroger et à dépasser le processus de cadavérisation à l'œuvre dans le dispositif représentationnel tel qu'il est envisagé par Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire*, 1995, c'est-à-dire comme « *ressemblance cadavérique* ». Comment la figure humaine telle qu'elle se présente à travers les œuvres choisies pourrait-elle échapper à la doublure cadavérique et s'inscrire dans un au-delà du principe de ressemblance sans écart, et cela même lorsque c'est la figure du cadavre qui est approchée ?

Figurer, c'est creuser l'écart au regard de la représentation, figurer, c'est représenter et cette distanciation nous conduira à porter une attention particulière à l'esthétique du visage et à sa relation à l'image. Le visage ne serait-il pas l'autre nom de l'image ? Le visage ne serait-il pas l'autre nom de la figure dans la mesure où ce qui se présente à la vue est conjointement ce qui masque ? La figure ne soutiendrait-elle pas en tant qu'interface son autre face indissociable, le visage ? Figure et visage seraient en ce sens deux pôles d'une même face. A double entente, « *c'est que la figure est un Janus*¹ ». La figure ne réfléchit-elle pas obliquement l'incirconscribable ou la déroba de du visage selon Levinas ? Ce paradoxe n'est pas sans rappeler dans une

¹ ROUGE Bertrand, « Vague visage et voix de peinture : de l'ef-facement au vis-à-vis », in *Vagues figures ou les Promesses du flou*, Actes du septième colloque du CICADA, ROUGE Bertrand (Dir.), Pau, Publications de l'Université de Pau, 1999, p. 96.

inscription profane la dialectique de l'économie iconique. Le visage désigne le rapport tensoriel entre ce qui se donne et ce qui se retire ; « *Dans nos langues latines, on l'a assez dit, le visage tire son nom de sa donation à la vision comme si les deux yeux qu'il porte le destinaient définitivement à n'être qu'un objet pour le regard de l'autre. Ce qui ne va pas sans paradoxe puisque c'est cette situation optophore qui en fait la sémaphore de toutes les dérobades et de toutes les dissimulations* ¹ ». Les analyses proposées seront envisagées à travers une approche esthétique du visage ; ainsi, les figures étudiées (et cela même lorsqu'il n'y a pas de visage) pourraient bien, fut-ce de manière transitoire, être appréhendées sur le mode du visage.

Au commencement, nos recherches, nourries par un intérêt sensible pour le traitement plastique des têtes et portraits de Giacometti appréhendés à travers une phénoménologie de l'apparaître, ont porté sur le visage et les modalités de son effacement. Un an plus tard, Itzhak Goldberg présentait à Toulon une exposition intitulée « *Le visage qui s'efface* ² », à travers laquelle était abordée historiquement la crise de la représentation de l'être, et tout autant relevé, l'ineffaçable du visage qui résiste à la disparition et aux stratégies d'oblitérations. Aussi, de même que c'est la figure qui nous conduira à approcher indirectement le visage, nous questionnerons les formes de l'effacement au regard de la notion de résistance. L'effacement n'est-il pas toujours différé ? L'effacement qui se donne à voir comme tel, n'est-ce pas ce qui résiste à l'effacement ? A quoi et à qui résistent les figures iconoplastiques de notre corpus ? Comment s'effacent-elles, c'est-à-dire, résistent-elles à leur oblitération mais aussi à toutes tentatives de dévoilements ?

Les figures seront multiples : nous nous intéresserons dans un premier temps aux portraits en pied blanchis, quasiment imperceptibles, que l'artiste français Jean-Marc Cerino peint depuis les années 1990 en donnant figure à des passants anonymes, des disparus, des invus ou encore des êtres proches. Puis nous reviendrons sur les peintures figuratives de l'artiste allemand Gerhard Richter et plus précisément sur les *Fotobilder* de 1964 à nos jours qui ont trait à la figure humaine : portraits d'anonymes ou de

¹ MONDZAIN Marie-José, « Visage, figure de l'absence », in *L'art des figures*, LAFARGUE Bernard (Dir.), Figures de l'art n°5, Revue d'Etudes Esthétiques, publication de l'Université de Pau, 2001, p. 187.

² GOLDBERG Itzhak, *Le visage qui s'efface : de Giacometti à Baselitz*, Exposition Hôtel des Arts, Toulon, 20 septembre – 23 novembre 2008.

célébrités anonymées, parents, femmes, enfants... dérobés voire retournés. Un ensemble de vingt-cinq autoportraits photographiques argentiques des années 1988-1989, à travers lequel le photographe français Jacques Damez s'est éprouvé vingt-quatre heures durant, sera aussi abordé. Nous questionnerons également les photographies rehaussées de l'artiste autrichien Arnulf Rainer, et plus particulièrement les *Face farces*, 1968-1974 ; les recouvrements des *Têtes de caractère* de Messerschmidt, 1976-1977 et les *Masques mortuaires*, 1978-1984. Nous nous risquerons à approcher les portraits en gros plans des cadavres sans nom de l'ensemble de grands cibachromes colorés de la série *The Morgue*, 1992, de l'américain Andres Serrano. Enfin, ce sont les récents portraits de la série des poseurs identifiés de face et de profil, que le jeune artiste français Anthony Vérot peint avec un étonnant réalisme, que nous interrogerons.

La notion de portrait sera usitée pour être distanciée ; néanmoins, le terme « *portrait* », du latin *protrahere*, *tirer en avant*, et de l'italien *ritratto*, *retrahere*, *tirer en arrière*, réfléchit le rapport de forces dans lequel s'inscrit chaque figure singulièrement.

- Effacer

Retrahere et *protrahere*, cette direction duelle témoigne d'un battement continu, d'une instabilité constitutive qui est celle de l'inscription de la figure humaine. C'est à travers le prisme de l'oscillation que nous avons orienté nos recherches. Le double jeu du " tirer en avant " et du " tirer en arrière " précise la tension relevée par les deux voies principales de notre étude. Nous remarquerons dans un dialogue permanent deux modalités antithétiques du retrait qui ne cesseront de dialoguer, d'interférer et d'être nuancées. Deux modalités du retrait pour creuser la ressemblance, deux modalités de l'effacement contradictoires : dans l'affaiblissement ou dans l'excès, le trop peu ou le trop, l'atténuation ou la surenchère... deux formes d'excès pour s'écarter de la figuration et travailler la figure. L'effacement de la figure humaine dans sa convocation iconoplastique sera envisagé à travers le battement de deux registres ; nous nous intéresserons aux pratiques de l'effacement à travers une esthétique de la perte, de l'amoindrissement, du voile, en étudiant des figures assourdies, ténues,

troublées, floues, apparaissant parfois sur le mode du fantomatique ; mais notre étude relèvera conjointement les conditions de dissimulation dans la surenchère de visibilités exhibées, lorsque tout semble donné à voir, dans des monstrations excessives, à découvert. Dérobées ou débordées, effacées ou surfacées, effacées à la surface, retirées dans le « tout donné », dissimulées ou simulées les figures ?

Figurées, les figures pourront être traduites comme surexposées dans le sens premier d'une défaillance visuelle et tout autant se présenter "sur-exposées " dans une extrême visibilité. Les procédures effaçantes elles-mêmes, conduisant à l'atténuation ou à la saturation de la visibilité de la figure, seront tour à tour dissimulées ou exhibées : l'artiste nous donnera-t-il à voir les traces de désistements ou d'insistances non moins effaçantes ? Notre analyse des degrés divers de rétention et de perte d'iconicité, entre reconductions euphémisantes ou hyperboliques, articulera dissemblance et effacement.

*« Le peintre [l'artiste] montre ce qu'il cache et cache ce qu'il montre : il montre en cachant, cache en montrant. Montrer, c'est toujours en même temps dissimuler. Le geste qui montre occulte tout ce qu'il ne montre pas. Et inversement le geste de dissimuler découvre, désigne [...] »*¹. La résistance à l'œuvre, c'est la dialectique permanente qui sous-tend notre approche esthétique et herméneutique, tension entre ce qui se donne et ce qui se retire lorsqu'il est question de donner figure à la figure humaine.

- Figurer

*« C'est en figurant que l'image obéirait à une logique dissimulante [...] »*².

Si nous envisageons d'abord « la figure » dans son sens premier de figure humaine, nous serons également amenés à entendre et à prendre en charge ses autres acceptions que nous nous proposons de rappeler. Pour autant, il ne sera pas question pour nous de sonder de nouveau les terminologies de la figure, terme périlleux, équivoque autant que polysémique et largement

¹ PONTEVIA Jean Marie, *La Peinture, masque et miroir*, Bordeaux, Ed. William Blake and CO, 1984, p. 100.

² ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *L'idée d'image*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1995, p. 96.

interrogé par des philosophes et théoriciens auxquels nous ne manquerons pas de nous référer. Nous tenterons de ne pas nous perdre dans ses champs ambigus et polémiques, tout en tirant profit des enjeux sémantiques féconds que l'hétérogénéité de ses usages autorise.

« *Qu'est-ce qu'une figure ? Ce mot se prend lui-même au sens figuré. C'est une métaphore. Figure, dans le sens propre, est la forme extérieure d'un corps [...]*¹ ». Couramment, la distinction s'opère entre le sens propre et le sens figuré du mot figure, le sens propre est rattaché au champ des formes et plus précisément à la représentation plastique alors que le sens figuré est corrélé au langage et à la rhétorique. En rhétorique, la notion de figure se rapporte à un processus de distanciation au regard d'un langage "naturel", normé, sans écart. Nous nous attacherons à dépasser ces attributions afin de reconduire le sens figuré au-delà du champ de la rhétorique, du côté des images et des configurations plastiques. Si le sens propre dans le domaine des formes soutient la ressemblance par l'opération de la figuration, le sens figuré soutiendrait de la dissemblance dans l'acte même de figurer. Nous affirmons cette distanciation entre figure et figuration. Pour autant, la figure, si elle s'éloigne de la figuration, ne relève pas inconditionnellement du figural et de la figurabilité bien qu'elle puisse en adopter les mécanismes. Les figures qui seront l'objet de notre étude se détacheront le plus souvent du concept de figural tout en le faisant sourdre par intermittence, dans la mesure où elles échapperont à l'illisibilité et au méconnaissable, pour reprendre Jean-François Lyotard, auteur du concept de figural². Nous ne reviendrons pas en détail sur la construction du concept de figural par Jean-François Lyotard, toutefois, nous nous autoriserons des dialogues avec cette notion de figural par le biais des approches esthétiques de Gilles Deleuze et plus souvent avec Georges Didi-Huberman. Si nos analyses seront peu travaillées par le figural et les mécanismes de la figurabilité, c'est que l'opacité ne sera pas l'enjeu unique de la remontée au visible des figures de notre corpus. Le figural est principe de défiguration, il est le lieu d'une figure de rhétorique, celle de la métaphore qui assume un éloignement strict à l'égard du sens propre, de la figuration. Or, notre étude ne reposera pas sur une totale séparation de la figuration et de la figure. En ce sens, nous nous éloignerons du processus figural et de son opacité constitutive, de son

¹ DUMARSAIS César Chesneau, *Traité des tropes*, 1730, Paris, Le nouveau commerce, 1977, p. 11.

² LYOTARD Jean-François, *Discours, Figures*, Paris, Klincksieck, 1971.

manque à figurer ou de sa disposition à figurer par les moyens d'une défiguration propre au rêve dont la figurabilité tire son origine : *darstellarbeit*. Le figural affirme son autonomie à l'égard de la reconnaissance. En ce sens, le concept de figural, même si nous ne manquerons pas de nous y rapporter, ne sera pas le dispositif déterminant de notre approche du « figurer » de la figure humaine à travers ce travail de recherche. « [...] *si la figure opère par détournement de la figuration, elle ne peut se fixer en simple défiguration*¹ ». Ce que nous retenons de l'analyse de Lyotard, c'est le principe de doublure sans pour autant ruiner la figuration. La figure, telle que nous la considérons, est la mise en forme singulière d'une figuration ; elle serait cet autre, une doublure d'altérité, éloignée mais non séparée de son sujet, de son modèle premier. En accord avec Gilles Deleuze², la figure *via* l'image élabore une opération de soustraction à la duplication, au double sans écart.

Nous transposerons ici les traitements prêtés au langage pour se détourner de la figuration par les moyens de la figurativité (à distinguer de la figurabilité). Propre au travail de la figure, la plasticité permet un détour possible hors de la parfaite ressemblance, du côté de la dissemblance ; elle prend en charge des mutations, des détours, des transpositions qui ne désirent pas absolument défigurer. Avec la figure, écrit Fontanier, « *le discours [...] s'éloigne plus ou moins de ce qui eût été l'expression simple et commune*³ ». Ainsi, non sans liens avec le domaine des tropes, nous entendons que toute figure est toujours déjà défigurée, mais une défiguration reconduite et incomplète. Nous tâcherons de repérer les niveaux de défiguration et degrés de déplacements à l'œuvre dans le travail de transfert propre à l'acte de figurer : transformations et altérations du visible qui pourraient se donner comme préfigurations de ce qui est maintenu éloigné. La figure est détournement, passage, transfert, transposition, “changement de régime” comme nous le rappelle le théoricien Gérard Genette dans *Figures*, 1966. Figurer c'est mettre en mouvement, la figure n'est rien d'autre en ce sens que le transport de l'image qui donne accès à l'infiguré par des moyens détournés. A travers ses détours, la figure, par débordement de la ressemblance et altération de la lisibilité, fait sourdre ce qui se dérobe. Elle est elle-même figure de substitution, « *la figure renvoie*

¹ ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *op. cit.*, p. 64.

² DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, 1981, Paris, Seuil, 2002.

³ FONTANIER Pierre, *Les figures du discours 1821-1830*, Paris, Flammarion, Coll. Science, 1968, p. 64.

à ce qu'elle réfléchit, à ce à quoi elle se substitue, à ce qu'elle remplace et qu'elle constitue d'un même geste, comme le référent dont elle se fait le reflet¹ ». L'acte de figurer permet de soustraire tout en figurant, cette relation semble donner accès indirectement à l'infigurable de ce qui ne se donnerait que par des formes de substitution. La figure opérerait « une sorte de mouvement dialectique [...] entre réalité et représentation, entre vérité et illusion, entre être et paraître. La Figura serait pour ainsi dire le nom de cette articulation dialectique² ».

La figure est une fiction, une configuration, une tournure au-delà de la représentation comme pure copie ; le terme tient son origine de la fiction, de l'effigie, de la façon, de la manière de façonner ; la figure est une mise en écart, elle travaille l'écart, elle inscrit ce qu'elle figure dans l'écart de la similitude, à l'abri de sa fiction. Figurer c'est s'écarter, c'est re-présenter, c'est rendre visible la représentation ou encore incarner dans l'altérité, défigurer, modifier, déplacer, aménager une autre figure : l'autre de la figure. Quels sont les déplacements opérés par les artistes de notre corpus ? Dans quels écarts inscrivent-ils la figure humaine ? Comment se donne-t-elle à figurer pour déborder la seule figuration ? Vers quels infigurables tendent ces figures de substitution ?

Pour qu'il y ait distanciation, il faut qu'il y ait détour, passage, reprise, revenance... « Toute figure décrit un détour [...] »³.

- Détours

La figure humaine dans son appel à figurer fait l'objet d'un détour, elle se donne à voir après-coup. Toute l'histoire du portrait et de l'inscription de la figure humaine depuis ses mythologies les plus célèbres est hantée par le rappel et la revenance ; la figure de l'être est ce qui se substitue à sa disparition. Dans notre étude il sera question de rappels, à plusieurs niveaux : poïétique, sémantique, esthétique. Nous nous intéresserons à des

¹ COHEN Jacques, « Visage, figure », in *Du visage*, BAUDINET Marie-José et SCHLATTER Christian (Dir.), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982, p. 53.

² DUBOIS Philippe, « La question des Figures à travers les champs du savoir : Le savoir de la lexicologie : note sur Figura d'Erich Auerbach », in *Figure, Figural, op. cit.*, p. 14.

³ DIDI-HUBERMAN Georges, « La couleur de chair ou le paradoxe de Tertullien. Figurabilité du visuel : la Véronique ou la question du portrait à Port-Royal », in *Le champ visuel*, Nouvelle revue de psychanalyse, Paris, Gallimard, 1987, p. 48.

dispositifs d'intermédiation qui permettront de faire revenir par des voies détournées en faisant transiter les images pour mieux les reconvoquer (*convocare*, appeler), sous d'autres formes. Ainsi, nous reviendrons sur les modalités et les enjeux du passage, de la reprise, de la réplique, du transfert ou encore du différé. En ce sens, les œuvres de Jean-Marc Cerino proviennent d'images premières qui seront, par divers moyens et phases successifs de travail, à la fois reconduites et distanciées, voire aveuglées pour d'autres visibilitées. Jacques Damez reprend plusieurs fois la même pose en répétant un dispositif de prise de vue éprouvant. Les prises de vue sont ensuite reprises et produiront une figure feuilletée sans négatif, rappel des images précédentes. Quant à Gerhard Richter, nous nous proposons de revenir sur les enjeux du transfert photo-peinture d'une sélection de *Fotobilder* qui se rapportent à la figure humaine. Nous interrogerons ainsi les orientations esthétiques des procédures picturales de distanciation et de balayage chez Richter lorsqu'elles s'appliquent spécifiquement à notre sujet. Dans un tout autre registre, nous étudierons les séries des *Faces*, des *Têtes de caractère* et des *Masques mortuaires* de l'artiste autrichien Arnulf Rainer qui ne cesse de revenir sur des images premières, tremplins photographiques qu'il recouvre de réactions secondaires décochées lors de cérémonies dévastatrices pour mieux conjurer et tout autant réanimer des représentations à dépasser. Avec la série photographique *The Morgue*, Andres Serrano fait revenir des figures infigurables. Nous questionnerons la remontée au visible de ces reconductions iconoplastiques ambiguës. Quant aux portraits peints par Anthony Vérot, figés en de pures façades, ils reviennent étrangement surfacés dans un excès de visibilité en faisant écho à leurs origines photographiques qu'ils tiennent simultanément à distance. Toutes les œuvres analysées entretiennent des liens étroits avec le champ du photographique. Ainsi, les œuvres de Jacques Damez et Andres Serrano que nous avons choisi d'interroger sont deux ensembles photographiques. Les autres séries et œuvres singulières de Jean-Marc Cerino, Gerhard Richter, Arnulf Rainer et Anthony Vérot, elles, partiront, dans les deux sens du terme, du champ du photographique. Les figures ainsi reconduites seront transférées dans le champ du pictural. Les dialogues entre les deux médiums photographie et peinture seront permanents. Andres Serrano, lui, pourrait bien rappeler les figures photographiées selon des modalités propres au pictural.

Par quels cheminements les figures transitent-elles ? Quels sont les enjeux du transport de l'image ? Quels sont les dispositifs de reconvocations plastiques ? Quelles sont les voies du rappel ? Comment les figures font-elles retour ?

- Résistances

« *C'est le propre de l'expérience esthétique – l'écran qui me sépare de ce qui m'est donné¹* ».

Résister, *resistere*, *tenir ferme*. Nous userons de ce terme pour signaler les différentes tensions qui travaillent l'écriture des figures et les modalités de leur donation au visible. Tenir ferme : à quelles pressions la figure humaine appelée à figurer fait-elle face ? A travers quels dispositifs les artistes maintiennent-ils leurs figures en tension ? Quelles sont les structures dialectiques constitutives des rapports de force qui seront l'objet de notre étude ? Quelle est la tenue de la figure iconoplastique dans sa rencontre avec notre regard ?

L'image résistante réfléchit tout d'abord la constitution du désir de voir propre à l'image. La structure phénoménologique de la donation de l'image exige une reconduction du regard. Ce désistement premier relève d'une forme de résistance. Comment les œuvres de notre corpus se donnent-elles à voir, c'est-à-dire aussi, se donnent-elles à ne pas voir ? Nous retrouvons les deux modalités du retrait évoquées précédemment : dans l'effacement par affaiblissement et dans l'effacement par exposition à l'excès des surfaces. Ainsi, certaines toiles blanches de l'artiste Jean-Marc Cerino pourront apparaître évidées et se présenter dans leur reconduction au visible nous laissant dans un premier temps « dans le blanc » ; en revanche, les peintures de l'artiste Anthony Vérot dans leur visibilité hyperbolique, si elles satureront immédiatement notre œil, ouvriront après-coup des stratégies de distanciation en exhibant des parades qui font écran en surface. « [...] *jusqu'où peut-on aller en torturant l'image pour la faire disparaître et quel est ce quelque chose qui résiste ? Ça peut être dans le sens*

¹ BONFAND Alain, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie : La tristesse du roi*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 25.

d'un effacement formel, perceptible comme tel, ou bien au contraire dans le sens d'une saturation [...]»¹. Les formes d'inquiétudes du voir seront diverses : figures aveuglées de Jean-Marc Cerino, images défilées chez Gerhard Richter, incernables avec Jacques Damez, aveuglées de rehauts scotomisants chez Arnulf Rainer ou encore sur-exposées avec les photographies de Andres Serrano et enfin masquées en pures façades chez Anthony Vérot. Entre le retrait au visible et l'excès du visible qui est l'autre forme du repli, les images se présenteront résistantes à notre préhension, en lien avec une approche phénoménologique ; *« cette présence sur le mode du se refuser nous semble être aussi la condition de l'œuvre à venir, et ce qui ne s'édifie que sur se refuser »²*.

Le retrait ontologique de l'image en appelle un autre, celui de la figure humaine elle-même dans ses mises en forme photographiques et picturales. Nous relèverons comment chaque posture plastique singulière s'oppose dans une résistance au simulacre, à la figuration sans écart de la figure humaine. Les pratiques de distanciation, qui pourront être perçues comme modalités du transfert, dans l'affaiblissement ou dans la surenchère, sont élaborées sur des structures dialectiques maintenant la figure figurée en tension dans l'image. Les rapports tensoriels analysés seront variés : effacement de la figure humaine dans sa maintenance, résistance à sa disparition, à son effacement total, résistance à des images premières, résistance à des intentions iconoclastes, résistance à la mise à nu, résistance au médium, résistance à soi-même, résistance à la monstration obscène, résistance au dévoilement, ... tout au long de cette étude dialogueront deux formes complémentaires de mises en tension : résistance à l'effacement et résistance au dévoilement (qui est aussi une forme d'effacement). Les figures, les portraits, les visages pourront ainsi être persistants, résistant à leurs effacements et tout autant effacés, retirés dans leurs dévoilements excessifs. Ainsi reconvoquées, les figures humaines soutiendront des pressions pour être éprouvées dans une instabilité. Cette résistance à se laisser représenter, traduite selon les différentes approches plastiques que nous nous proposons d'interroger, pourrait renvoyer à l'infigurable de ce qui se désiste. L'ensemble des figures, nous le verrons, assumeront le transfert

¹ KATZ Michel et DEOTTE Jean-Louis, *L'art à l'époque de la disparition*, Collège iconique du 30 janvier 2001, texte en ligne, www.ina.fr.

² BONFAND Alain, *op. cit.*, p. 14.

d'une part d'infigurable : l'infigurable du visage, de l'être, de l'autre, de soi-même, de la mort.

- Méthode pour une étude en sciences de l'art

« Pour la science de l'art, c'est en même temps une bénédiction et une malédiction que ses objets émettent nécessairement la prétention d'être compris autrement que sous le seul angle historique. [...] C'est une bénédiction parce qu'elle maintient la science de l'art dans une tension continue, parce qu'elle provoque sans cesse la réflexion méthodologique et que, surtout, elle nous rappelle toujours que l'œuvre d'art est une œuvre d'art, et non un quelconque objet historique. C'est une malédiction parce qu'elle a dû introduire dans la recherche un sentiment d'incertitude et de dispersion difficilement supportable [...] ».

Erwin Panofsky, *Le concept de Kunstwollen* (1920)

La conduite analytique qui sera la nôtre assumera la spécificité d'une approche en sciences de l'art, parcours théorique rattaché aux arts-plastiques, c'est-à-dire aussi distanciée d'un propos relevant de l'histoire de l'art. Ainsi, les œuvres étudiées ne le seront pas sous l'angle historique mais bien au regard des champs particuliers et transversaux des sciences de l'art. Nous ferons dialoguer les œuvres contemporaines par le truchement de nos interrogations en faisant librement appel aux sciences de l'art qui autorisent des approches scientifiques sémiologiques, esthétiques, philosophiques et phénoménologiques variées. Ces regards croisés seront sous-tendus par des approches analytiques communes d'œuvres interrogées à travers leurs singularités. Nous tenterons en effet de ne pas négliger l'individualité de l'œuvre au profit d'une herméneutique artificiellement appliquée, rigide et préalablement établie qui conduirait les configurations plastiques du côté de l'illustration. Nous serons attachés à inscrire la pensée de l'image de manière indissociable d'une pensée par les images qui nous amènera à reformuler nos interrogations sans cesse reconduites et réanimées par les œuvres dans leurs singularités. Nous partirons donc des œuvres, œuvres que nous avons eu l'occasion de rencontrer dans les lieux d'exposition divers ou chez les artistes eux-mêmes. La perception sensible est fondamentale,

l'expérimentation essentielle. Aussi, valoriserons-nous la phénoménologie de la rencontre avec l'œuvre éprouvée lors de l'expérience esthétique.

Nous apprécierons pour les besoins de notre approche théorique les écrits, notes et propos des artistes convoqués dans cette recherche. Pour trois d'entre eux, Jean-Marc Cerino, Jacques Damez et Anthony Vérot, nous recourrons aussi aux échanges et riches entretiens qu'ils ont bien voulu nous accorder. Un intérêt particulier sera porté sur le cheminement poïétique, les processus et procédures de création des œuvres. Leur gestation, leur généalogie, les structures d'élaboration, les étapes de création seront sensiblement considérées ; le point de vue poïétique immanquablement adopté. Nos approches théoriques seront soutenues par des sciences analytiques diverses, nous solliciterons librement les champs de la sémiotique, de l'esthétique, de la psychanalyse, de la philosophie et en particulier de la phénoménologie, tout en ayant recours aux théories de l'art. Certes nous nous appuierons sur les textes critiques qui se rapportent directement et spécifiquement aux pratiques plastiques des artistes de notre corpus, mais également à d'autres apports réflexifs que nous envisagerons au regard des œuvres. Ainsi nous ne cesserons de faire appel aux études et théories du portrait et tout autant de l'esthétique du visage. Nous aborderons également les œuvres par le biais des théoriciens du photographique interrogeant la sémiologie du médium, l'ontologie de la photographie et l'acte photographique. Un questionnement esthétique sur l'image, la représentation et la ressemblance sera permanent. Nous exprimerons une approche sémiotique en partant des œuvres et de leurs composants, et serons attentifs à l'épaisseur de l'image, qu'elle soit photographique ou picturale, au-delà de la pure traduction des signes. Les données visuelles opaques, signifiantes et figurantes ne seront pas occultées et nous prendrons en charge la chair de l'image en entretenant les dialogues entre réflexivité et transivité, opacité et transparence, profondeur et surface... Questionnant la fixation comme la fluidité iconique, les structures temporelles feront également l'objet de notre interrogation. L'œil et le regard, les formes, les principes et les enjeux esthétiques du regard et de l'expérience de la vision *via* la perceptivité du spectateur seront perpétuellement étudiés. En accord avec le philosophe et phénoménologue Henri Maldiney, nous soutiendrons une expérience esthétique comme doublée d'une expérience phénoménologique. Les conditions de l'apparaître

et de la donation des images éclairerons notre réflexion par le biais d'analyses phénoménologiques. Elles révéleront théoriquement les épreuves sensibles de l'expérience esthétique. Nous serons attentifs à en saisir les portées sémantiques et philosophiques.

Un faisceau de questionnements reviendra et orientera chacune des études des postures plastiques convoquées : à travers quelles configurations effaçantes la figure humaine se donne-t-elle dans son appel à figurer ? Pour quels infigurables ? Atténuée ou exhibée, dans quels rapports de force s'inscrit-elle ?

Nous partirons de six postures plastiques singulières : six artistes compteront essentiellement : Jean-Marc Cerino, Gerhard Richter, Jacques Damez, Arnulf Rainer, Andres Serrano et Anthony Vérot. Nous n'étudierons pas l'ensemble de leur œuvre mais porterons une attention particulière à certains ensembles exemplaires vis-à-vis de nos interrogations. Plusieurs de ces artistes bénéficient d'une reconnaissance internationale et ont largement intéressé les critiques que nous ne manquerons pas de mobiliser. Le choix de ces postures plastiques reconnues nous permettra d'asseoir un questionnement que nous ouvrirons à d'autres œuvres moins médiatisées. Il s'agira ainsi pour nous d'en être les médiateurs et d'apporter une approche théorique orientée par notre sujet, approche quasiment inédite pour les artistes moins reconnus de notre corpus.

Nous avons choisi de privilégier une étude "par cas" afin de travailler avec les singularités des six postures plastiques qui relanceront tour à tour des questionnements reconduits. Cette construction permettra de réelles traversées des œuvres, nous aurons ainsi les moyens de ne pas opérer de manière saccadée par des rassemblements artificiels, mais de sonder les œuvres en prenant le temps de les éprouver à tous les niveaux, de développer un regard qui évoluera dans des parcours analytiques qui assumeront l'expérience esthétique sans pour autant occulter la formulation des enjeux sémantiques. Pour chacune des postures artistiques, il sera question d'accompagner un regard : que se donne-t-il d'abord à voir ? Comment les œuvres se montrent-elles ? Comment les éprouvons-nous dans un premier abord ? Quelles en sont les figures et à travers quels registres de signes sont-elles travaillées ? Quelles sont les parcours poïétiques ? Dans quels écarts les images figurent-elles ? Dans quelles tensions, rapports de forces, dialectiques à la fois contradictoires et complémentaires s'inscrivent-

elles ? Comment s'opère la conversion du voir en regard ? Quels en sont les échos esthétiques et philosophiques ? Pour chaque étude, le déroulement d'un regard accompagnera l'invagination de l'image pour conduire, *via* la figure, à l'apparaître de l'infiguré. Nous prendrons moins en charge le figuré que le mouvement dynamique du défiguré impulsé par la figure. Nous serons attentifs à travers un investissement du regard à relever les troubles de la figure et les opérations de dissemblances et de distanciations afin d'en proposer des enjeux de sens. Une approche analytique réitérée soulignera des relations implicites entre les œuvres, rapprochements qui seront précisés dans la conclusion qui prendra la forme d'une synthèse.

Nous avons fait le choix d'organiser la thèse autour d'une construction en deux grandes parties. Deux pôles vont se succéder et dialoguer dans des rapports dialectiques complémentaires : « Figures affaiblies » ; « Figures excessives ». Cette double entrée, sur le modèle oxymorique, réfléchit les tensions, les résistances et les contradictions qui travaillent les figures de notre corpus. Cette face duelle, tel Janus, renvoie aux deux modalités du retrait et de l'effacement que nous tenterons de repérer : figures assourdies et dérobées / figures exhibées et débordées. D'un pôle à l'autre, les six postures plastiques seront réparties de manière à rendre compte d'une variation d'intensité de l'affaiblissement le plus sensible à la monstration en surface la plus assurée. Avec l'entrée « Figures affaiblies », nous approcherons les figures ténues, voilées, troublées, floutées de Jean-Marc Cerino, Gerhard Richter et Jacques Damez. Aussi, aborderons-nous dans un premier temps les portraits quasiment invisibles, les figures dérobées de Jean-Marc Cerino. L'artiste, engagé dans une économie de la perte, propose des images blanchies comme évidées. Nous relèverons les processus successifs de distanciations et de reprises d'images premières et les méthodes d'élaboration des peintures et des dessins. Nous interrogerons les modèles iconographiques et leur appel à figurer à travers les notions de disparition et de survivance. Nous serons attentifs aux modalités d'apparition de ces images effacées non sans analogies avec le photographique. Quelles seront les conditions de conduction au visible de ces œuvres ? Des formes de contractualisation spécifiques du regard inhérentes à ces images nous amèneront à suggérer des correspondances phénoménologiques avec l'approche philosophique de la résistance du

visage. Les figures blanchies presque retirées de toute visibilité de Jean-Marc Cerino nous engageront à revenir sur les peintures floutées de Gerhard Richter et plus précisément les *Fotobilder* qui ont pour origines des photographies de portraits. Quelles sont les images modèles que l'artiste reconvoque picturalement ? Nous sonderons les défaillances visuelles de ces images et leur androgynie intermédiaire. Nous tenterons de repérer les mécanismes poïétiques et plastiques mis en œuvre par Gerhard Richter pour relever une esthétique du retrait. Un regard porté sur l'effacement des surfaces picturales fera dialoguer précarité du mnémonique et poids de la revenance. Entre opacité et transparence, profondeurs feintes et surfaces réfléchives ; un questionnement sur la représentation nous amènera à discerner les dispositifs de brouillages, d'aveuglements et de dérobadés mobilisés par l'artiste pour éconduire les sujets figures en peinture. Nous envisagerons phénoménologiquement ces stratégies plastiques de rétention des modèles peints qui se laissent désirer pour laisser place à des promesses d'apparitions différées par l'intermédiaire de figures défilées. Les phénomènes visuels d'apparition éveillés par les peintures de Gerhard Richter nous conduiront à appréhender l'ensemble d'autoportraits photographiques de taille humaine produit par Jacques Damez : vingt-cinq figures ombreuses incirconscripibles et frémissantes, à la fois semblables et différentes. Nous examinerons les protocoles des prises de vue et les enjeux d'une exposition de soi dans l'épreuve d'une double expérience photographique et existentielle. Nous ferons apparaître différentes formes de résistances : résistance dans la tenue du modèle pour la pose, résistance au médium photographique, résistance à la disparition dans le temps étiré de l'exposition, persistance de la figure dans la durée pour sa reconduction iconique. Nous observerons l'écriture en profondeur de la figure humaine dans la structure pelliculaire de la photographie et questionnerons ontologiquement le poids de cette épaisseur immatérielle. Les figures déposées en profondeur dans le papier photographique, si elles se montreront bien voilées, tremblées et quelque peu affaiblies, se donneront dialectiquement dans une densité ombreuse éclairant une concentration de forces au-delà de la lisibilité des formes. Partant de l'extrême densité des figures feuilletées du photographe Jacques Damez, nous ouvrirons la deuxième entrée de notre étude, « Figures excessives » avec les faces rehaussées et défigurées d'Arnulf Rainer. L'excès dans cette première

approche, c'est la surenchère effaçante jusqu'à l'iconoclasme. Partant d'une généalogie du recouvrement dans l'œuvre de l'artiste autrichien, nous ferons l'inventaire des interventions secondaires graphiques et picturales assénées à des supports photographiques que nous déterminerons. Nous distinguerons ainsi trois séries de figures photographiées qui seront surimpressionnées par d'autres moyens : les masques mortuaires, les *Têtes de caractère* du sculpteur Franz Xaver Messerschmidt et les faces grimaçantes et grotesques de l'artiste lui-même. Nous tenterons de circonscrire les divers moyens plastiques employés par Arnulf Rainer pour s'éloigner et résister à la figure photographique qui sera tour à tour enterrée, condamnée, attaquée, outragée, labourée, suppliciée, défigurée, conjurée, affligée... dans des étreintes ravageuses à travers lesquelles l'artiste pourra se projeter jusqu'à s'y noyer. Nous relèverons les paradoxes de ces étreintes destructrices et passionnées et la résistance des figures photographiées à leurs recouvrements divers. Ne seront-elles pas d'autant plus fortes que résistantes à la dissolution et à l'outrage secondaire ? Ne s'agit-il pas de conjurer la mort ? Quels infigurables pourraient se trouver réanimés dans ces recouvrements outranciers ? Nous questionnerons ensuite les figures outrageuses de la série photographique *The Morgue*, du photographe américain Andres Serrano. Sidérants, les gros plans colorés de défunts cadrés serré semblent nous ravir dans un excès de monstration. Comment pourront-ils ainsi refaire surface dans le champ du visible ? Reprenant nos gardes, nous analyserons ces figures "en trop", figures du débord, images transgressives qui pourraient résister à l'obscénité d'un dévoilement au visible dans un iconoclasme par excès. Nous relèverons les stratégies de séduction et approcherons les surfaces des cadavres parés, effacés sur-exposés par la photographie. Les opérations de surfaces feront poindre une instabilité et des indices figuraux qui pourront éconduire la cadavérisation photographique, fut-ce avec des photographies de défunts. L'extrême visibilité des figures photographiées par Serrano nous mèneront aux portraits picturaux de l'artiste Anthony Vérot, exposés en façades dans un excès de lisibilité. Comment ces faces insondables nous apostrophent-elles ainsi protractées ? Nous reviendrons sur l'élaboration poétique et les phases de réinvention du modèle qui transite par la photographie. La neutralité exacerbée d'une esthétique d'une grande sobriété et d'un excès de mesure nous incitera à développer une réflexion sur la neutralisation. Nous

parcourrons les minces surfaces de peinture pour remarquer le travail de montage, de surfaçage, de parement et de dépouillement des figures peintes comme dénudées et tout autant masquées. Nous relèverons les invraisemblances de ces portraits trop réalistes qui se teinteront d'étrangeté pour mieux jouer du doute et du double. Quelle dissemblance opère-t-elle derrière une ressemblance qui s'excède ? Quelle est l'objet de la mise au secret de ces pures façades picturales ? Quels possibles visages recèlent ces boucliers faciaux qui nous tiennent à distance dans une extrême et mutique proximité ?

Les figures silencieuses, quasiment invisibles chez Jean-Marc Cerino et ostensiblement exposées avec Anthony Vérot, bornent cette étude en soutenant deux excès antithétiques de configuration iconique.

Ce travail de recherche se propose d'esquisser les cadres d'un traitement esthétique dialectique de la figure humaine à travers deux orientations *a priori* contradictoires, deux modalités de l'effacement : dans l'affaiblissement et dans l'excès. Cette oscillation permanente nous engagera à repérer des rapports de force qui travaillent les figures retirées et résistantes, résistantes parce que retirées d'une visibilité assurée pour mieux figurer ce qui ne se montre pas. Nous serons attentifs, à travers nos cheminements analytiques, à questionner le phénomène de « *ce qui ne se montre justement pas de prime abord, ce qui par rapport à ce qui se montre de prime abord est en retrait*¹ ».

¹ HEIDEGGER Martin, cité par MALDINEY Henri in *L'art, l'éclair de l'être*, Seyssel, Ed. Comp'act, 1993, p. 298.

Note aux lecteurs

Nous avons choisi de conserver les titres originaux lorsque nous évoquons des œuvres d'artistes étrangers. Néanmoins, pour le confort de la lecture, nous proposons une traduction en français entre parenthèses, lorsque cela nous a paru nécessaire.

Par ailleurs, le nom de l'artiste n'est pas reporté dans les légendes des images insérées dans la partie qui le concerne.

Première partie

FIGURES AFFAIBLIES

A. Figures dérobées dans l'œuvre de Jean-Marc Cerino

« Lorsque l'on parle de figuration de la figure humaine dans une peinture, on a tendance à parler de portrait, et lorsqu'on parle de portrait, on parle d'une image de l'autre, d'une image figée de l'autre, à un instant précis. Ce qui me dérange énormément ».

Jean-Marc CERINO, Entretien avec l'artiste, Automne 2008.



III. 2 *Jeune homme*, 2002, Encaustique sur toile et cales de bois, 200 x 100 x 5 cm

1. Passages de l'image

- **DECEVOIR**

Presque rien à voir.

Rien de spectaculaire. Fonds blancs. Vides ?

N'y aurait-il rien d'autre à voir ? Rien d'autre qu'un manque ? L'évidence ici est celui d'un évidement iconique. Presque rien à voir, juste à regarder. Blanches sur fonds blancs, les figures peintes par Jean-Marc Cerino laissent à désirer. Deuil de la représentation ? Une ombre à peine, un pli léger, un signe étouffé : nulle possibilité de discerner. En-deçà de toute prise de vue, les œuvres semblent interroger les limites de notre vision : en-deçà du voir. Le peintre expose le décevoir, désarme le voir scotophore¹ pour donner forme au regard. Interrogeant l'invisibilité, tout son œuvre est travaillé par la dialectique de l'accès et de la résistance au visible, qu'elle soit plastique, esthétique, éthique, ontologique, ou encore phénoménologique. L'artiste cherche à entraver l'assurance d'une visibilité immédiate, surtout quand il s'agit de donner figure à la figure humaine.

Jean-Marc Cerino est un peintre de la figure humaine. Il peint des portraits en pied, à échelle un ou dans de plus petits formats. Deux modes d'écriture vont alors nous intéresser : les grandes toiles peintes à l'échelle des modèles et les dessins à l'encre de chine blanche, de la taille d'un visage. L'artiste pourtant se défend de faire des portraits des êtres qu'il invite dans sa peinture ; le portrait entendu comme image arrêtée d'une personne, représentation fidèle, ou pour reprendre Maurice Blanchot, "*un double fixe qui échappe à la vie*". Le risque de la représentation, c'est de signer un arrêt de mort. Dès lors, il s'agirait moins pour le peintre de produire des portraits

¹ *Scoto*, tache aveugle, obscurcissement, brûlure ; un voir porteur d'une tache aveugle, aveuglant et aveuglé.

que d'en appeler à ce qui se dérobe dans la figure humaine, son visage, et tout autant de traduire la précarité, « le sentiment de perte¹ » qu'il a de l'être. Les figures peintes par Jean-Marc Cerino, hiératiques et dérobées dans les exigences du ton sur ton, semblent résister à leur mise en forme, à l'assignation à comparaître dans le schéma représentationnel de la figuration, à toute forme d'identification. Ce sont des figures effacées, des figures dérobées. En ce sens, l'artiste semble dialoguer avec la pensée lévinasienne de l'incirconscribable de l'autre tout en assumant un engagement plastique et profane sur la résistance du visage, une esthétique toujours articulée à la production d'images. Il s'agit invariablement d'en revenir à l'impossibilité de représenter, sans pour autant obéir à des lois iconoclastes. L'artiste envisage la possibilité de figurer en questionnant les conditions de visibilité de l'image et de ceux qu'elle figure.

Ses figures peintes obéissent à un processus de distanciation au regard d'images premières. Ce sont des images reprises picturalement, affaiblies par le dispositif de reconvocation. De quels processus plastiques ces peintures découlent-elles ? Quel est le cheminement de l'image conduite par Jean-Marc Cerino ? Par quels détours passe-t-elle ? Quels sont les moyens de sa translation ?

Les êtres qu'il peint sont à la fois singuliers et multiples. Si sa peinture met en forme une certaine proximité avec l'effacement plastique, l'artiste rappelle aussi à travers plusieurs ensembles des figures de l'ombre, des absents, des disparus, des invisibles, des figurants, des "transparents" : des personnes qui ne font pas image. La visibilité suspendue des personnes convoquées renverrait à la *quasi* invisibilité des propositions plastiques elles-mêmes. Ces êtres, il les a rencontrés, ou bien ils auront été les sujets de rencontres indirectes. En faisant revenir des figures invisibles, l'artiste se fait passeur. Quels sont les gestes de ses passations ? Quelles sont les figures appelées à refaire surface ? D'où reviennent-elles ?

Nous nous enquerrons moins à inventorier les différents ensembles de modèles et les engagements éthiques de l'artiste vis-à-vis de ses sujets qu'à repérer les procédures plastiques et les enjeux esthétiques qui les rassemblent.

¹ Entretien avec l'artiste, Automne 2008.

Les images déceptives de Jean-Marc Cerino engagent une réflexion sur la représentation elle-même comme réplique identificatoire. « *Le problème de la représentation, c'est qu'elle se donne comme un donné, objet coagulé, forme a priori, enveloppe identifiée à un contenu. L'identique et le même cultivent la dimension mortifère de la représentation qu'il s'agit donc de corrompre [...]*¹ ». Les peintures de Jean-Marc Cerino ne disent-elles pas la faillite de la représentation en tant qu'identification ? Comment l'artiste corrompt-il "la dimension mortifère de toute représentation" ?

Les figures presque effacées ne conjurent-elles pas l'invisibilité qu'elles embrassent ? Ne persistent-elles pas au seuil de leur disparition ? Comment ces figures éclipsées résistent-elles à l'effacement ? Quels sont les dispositifs de visibilité mis en œuvre ?

Ces figures peintes ne se donneraient-elles pas comme représentation du rapport à l'autre, bien plus qu'images de l'autre ?

Comment ces peintures apparaissent-elles, se donnent-elles à envisager ?

En proposant au regard des portraits dérobés, l'artiste ne peint-il pas l'irréductibilité de la figure humaine au regard de sa représentation ? Nous nous demanderons si la suspension du visible ne participerait pas d'un processus de dévoilement au cœur de l'expérience esthétique et phénoménologique. Nous questionnerons aussi le site du spectateur. L'espace commun de l'exposition pourrait devenir un espace symbolique de rencontres.

• EN PASSER PAR UNE IMAGE

D'un territoire à un autre, histoires de transferts, de translations, de passages des figures passantes... de glissements de regards.

L'artiste fait revenir des figures de l'ombre, il les rappelle dans le champ qui est le sien, celui du pictural. Pour y parvenir, il passe par des étapes intermédiaires de report, il éconduit des images premières et les reconduit dans sa peinture. Pour Jean-Marc Cerino, il est nécessaire de dépasser une

¹ ODIN Paul-Emmanuel, *L'absence de livre, Gary Hill et Maurice Blanchot. Ecriture-vidéo*, Dijon, Les presses du Réel, 2007, p. 15. (Pagination inversée par ordre décroissant).

forme première de représentation pour donner une nouvelle chance à l'image et à la figure qu'elle convoque. Les fondements de son travail découlent d'une réflexion sur le sens éthique de la représentation, « *quel type d'image proposer dans un monde qui en est envahi ?*¹ ». Quelle image pourrait donner forme au regard ? L'artiste envisage notre rapport au réel médié par les images photographiques, relayé par le truchement de ces images intervenant comme filtres, intermédiaires de notre préhension du monde sensible. Baigné par le schéma de pensée des théoriciens de la photographie des années 1980, Cerino se dit être toujours à la fois fasciné et terrifié par l'image photographique, saisissante, médusante, omniprésente et immédiate. En contre-point, sa démarche plastique et esthétique est travaillée par des exigences d'inter-médiations, de passages, de ralentissement, de retrait, de dépassement de l'autorité mimétique, de déplacements, entre intentions iconophiles et aspirations iconoclastes. Point de départ dont il faut s'affranchir, l'image photographique serait à distancier par les moyens de la peinture.

Partir de la photographie pour s'en défaire, emprunts photographiques dont il faut se déprendre, prégnance photogène pour une empreinte picturale... empreintes d'emprunts d'empreintes. Les points de départ photographiques sont quasiment une constante dans l'œuvre contemporaine de Jean-Marc Cerino. Il en passe toujours par une image initiale rapporteuse d'une figure humaine, image à dépasser, elle ne sera que de passage : le modèle photographique est en partance pour des lieux picturaux. De l'empreinte photographique, nous glissons vers l'empreindre iconique. Remontons cette archéologie de détournements opérés par l'artiste.

La genèse de ce travail pictural est photographique. L'artiste dit user de la photographie comme d'un "document de référence". Le recours à la photographie comme modèle inaugural implique une première mise à distance dans une démarche artistique qui se donne à lire sur le mode du transfert. Premier intermédiaire, l'image photographique vient s'intercaler entre l'artiste et ses modèles. Elle lui propose un accès immédiat à une certaine réalité, elle semble témoigner de la présence des choses, des êtres, des faits. Véritables relevés, les photographies se présentent pour Cerino comme un réservoir d'images dans lequel il puise comme on prélèverait dans un réel déjà médié. « *Nous savons qu'il n'y a rien de plus trompeur que les*

¹ CERINO Jean-Marc, Notes de l'artiste.

images, fussent-elles les plus vraies : de la chose même nous ne cessons d'être renvoyés à ce à quoi elle ressemble quand elle est photographiée¹ ».

Les sources photographiques de l'artiste sont multiples, ses choix sont sémantiquement motivés par des enjeux esthétiques, éthiques, voire politiques, sur lesquels nous reviendrons.

Pour ses premiers travaux, *Les peintres sur le motif*, 1992 [III.6-10], ou *Les figures d'autorité*, 1995, il recourt à des photographies de livres ou de catalogues : photographies de photographies, ou photographies de peintures. Il puise aussi dans le répertoire photographique historique de l'allemand Auguste Sander pour l'ensemble *Les Mendiants*, 2002, (il s'agit alors pour l'artiste de "documents de culture"), ou bien use de photographies de presse comme pour la série *Les grévistes*. A l'heure du numérique, c'est encore le caractère indiciel de la photographie qui intéresse l'artiste. Elle est trace, elle témoigne, « la photo [...] pointe du doigt, elle est index aussi dans

ce sens digital. Enfin, en vertu de ce même principe, la photo est aussi amenée à fonctionner comme témoignage : elle atteste de l'existence (mais non du sens) d'une réalité² ». Le peintre fait également appel à son propre corpus photographique ; des images sont réutilisées après-coup, comme pour *Les Veilleuses*, 2006 [III.3], par exemple. Ses réalisations picturales peuvent tout autant être le fruit d'un travail de prises de vue, prises en vue d'être reprises comme pour les séries *Les travailleurs immigrés à la retraite*, 1998, *Les Invisibles aussi ont une ombre*, 2002 [III.11 ; 28], ou encore *Les transparents*, 2001 [III.32]. Ces dernières sont des photographies "volées", documents



III. 3. *Les Veilleuses*, 2010, Sérigraphie en grisaille sur verre dépoli recuit, 216 x 150 cm, Couvent des dominicaines de Béthanie, Monferrand-le-Château

¹ MICHAUX Yves, « Les photographies : reliques, images ou vrais-semblants ? », in *Photo/peinture*, Critique n° 459 -460, août- septembre 1985, p. 764.

² DUBOIS Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 48.

instantanés, sans recherche formelle, qui pourraient relever d'une enquête sociologique où le preneur de vue se voudrait invisible : ne pas être vu tout en rendant visible ce qui échappe à notre visibilité, des ombres, des êtres, des postures. Elles éclairent des figures passantes, invisibles, irrévélées, comme le souligne Diane Arbus, « *je crois vraiment qu'il y a des choses [des êtres] que personne ne verrait si je ne les avais pas photographiées* ». La photographie cristalliserait un visible fugitif, non-vu, « [...] *comme si le réel ne devenait réalité - c'est-à-dire sur-réel qu'au moment où on le regarde dans sa forme d'objet fabriqué : l'aspect fixé de la photographie*¹ ».

En outre, l'artiste peut utiliser la photographie comme document de mise en scène, il fait alors prendre la pose à des modèles, sa fille, des proches, mais aussi des personnes intimes à son travail, écrivains, historiens de l'art, philosophes ; ces personnages singuliers se prêtent au transfert pictural, nous les retrouvons dans *Justine aux crânes*, 1997-1998 [III.4], *Plateau I*, 2002 [III.18], *Jeune homme*, 2002 [III.2], ou encore *Les Rêveurs*, 2006-2013 [III.1 ; 5 ; 29 ; 42]. Pour les séries *Dépositions I, II et III*, 2004 [III.17 ; 40 ; 41], le peintre délègue ce rôle à un artiste photographe tout en lui donnant des indications précises quant au travail de prise de vue.

Jean-Marc Cerino insiste sur le besoin d'en passer d'abord par une image, presque toujours photographique, comme seul premier regard possible : la photographie comme moyen irrésistible, contact original pour cerner sa relation au réel, pour témoigner des êtres et des choses qu'il transportera dans sa peinture. Dès lors, la photographie participe d'une relation interfaciale comme partenaire par-delà les antagonismes du début du vingtième siècle. Plus qu'une simple aide (ou "servante", l'artiste parle d'ailleurs de « facilité »), la photographie est vision première du peintre, comme si les modes d'approche de la réalité n'étaient possibles qu'à travers le prisme (déjà déformant) de la transposition photographique. Pour le peintre, la photographie est puissance de témoignage et trace au regard d'un référent.



III. 4. *Justine aux crânes*, 1997-1998, Encaustique sur toile, 148 x 65 cm

¹ SONTAG Suzanne, *La photographie*, Paris, Ed. du Seuil, 1979, p. 97.

Il s'agit, à partir de cette donnée, de dépasser la fixité et l'immédiateté de l'énonciation photographique, d'aller au-delà, ou bien plus, en-deçà de cette "sur-réalité", en accord avec l'affirmation de Philippe Dubois selon laquelle, « *l'acte photographique, dans sa puissance de sidération, jette sur le monde, à chacun de ses coups, à chacune de ses prises, un voile transparent et paralysant*¹ ». C'est la prétendue transparence sagittale de ce médium que l'artiste n'aura de cesse de désarmer, mettant en œuvre des stratégies de distanciation et d'intermédiation pour se soustraire au contact instantané. Aussi sera-t-il question d'amoindrir, d'« *affaiblir* » selon ses propres termes, de dérober le modèle initial (voire de l'enrober) pour faire surgir de leur opacité constitutive des figures de peinture.

L'atlas ou l'archive photographique de Jean-Marc Cerino n'est pas amenée à être montrée, exposée, cette matrice reste dans l'ombre de son atelier. Rappelés picturalement, les points de départ photographiques n'existent plus en tant que tels, ils ne sont que de passage.



III. 5. *Les Rêveurs*, (Alain Badiou, Jean-Christophe Bailly, Jean-Luc Nancy), 2006/2008,
Encaustique sur toile et cales de bois, 200 x 100 x 5 cm chaque.
In *Who's afraid of design ?*, Cité du design, Saint-Étienne, 2009, vue d'ensemble

¹ DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, op. cit., p 64.

• **DEPASSEMENT ET DISTANCIATION**

Comment outrepasser la référence photographique ? Quels sont les cheminements plastiques à travers lesquels l'artiste s'émancipe de l'image première ?

L'œuvre de Jean-Marc Cerino est engagée dans une économie de la perte. Si les mêmes processus plastiques sont aujourd'hui rejoués pour les différentes séries, il est intéressant de porter un regard sur des "œuvres de jeunesse", œuvres expérimentales au sein desquelles nous pourrions déceler les germinations des desseins de sa posture artistique.

Arrêtons-nous sur quelques-unes de ces réalisations liminaires exemplaires. Les recherches menées pour les séries des *Peintres sur le motif*, 1992 [III.6-10], en effet, semblent nous éclairer sur le cheminement interrogatif fondateur des intentions esthétiques de Cerino. Avec les *Peintres sur le motif*, il soulève la question du sujet de sa peinture, celui du motif, celui du modèle. A travers cette série de recherches, l'artiste marque justement une distance avec la peinture d'après modèle : ses peintures sont des images de seconde génération, ce sont des re-productions d'une image reproductible : l'image photographique se substitue au modèle, elle est le motif détourné avec lequel l'artiste va travailler. Les points de départ de ses investigations autour des *Peintres sur le motif* sont des photographies tirées de catalogues de trois figures emblématiques de la peinture, Cézanne, Monet et Renoir, photographiés à la fin de leur vie, en train de peindre "sur le motif". La mise en abyme des peintres modèles œuvrant sur le motif devenus à leur tour motifs d'un peintre témoigne d'enjeux d'intermédiations. Le choix de tels documents premiers annonce la posture esthétique de Cerino : passage par la photographie, report et détournement, présence de la figure humaine, mise en lumière des "êtres de l'ombre" (les peintres au chevalet disparaissent dans leur peinture).

L'artiste va questionner ces images-motifs à travers une série d'explorations plastiques. Découlent ainsi des dessins de petits formats réalisés par décalquage au brou de noix sur film polyester, [III.6]. Ces esquisses font écho à la technique de report et à l'usage systématique qu'il fera du brou de noix pour ses dessins préparatoires. Cette image reproduite est déjà biffée, brisée

par un quadrillage élémentaire qui vient scinder l'unité originelle en quatre cases symétriques. S'amorce la volonté de Cerino de défigurer, de se défaire de l'image photographique initiale. Dès ces premières réalisations, est soulevée la tension iconophilie/iconoclastie qui sous-tendra l'ensemble de son œuvre. Il s'agit dès lors de trouver un équilibre entre la figuration et ce qui la ruine. Ici, l'image persiste malgré la croix orthonormée qui perturbe notre visibilité. Cette brisure rigoureuse, qui n'est pas sans évoquer quelque fenêtre ou châssis, signale déjà le procédé de mise au carreau qui sera le sien. L'image modèle passe à travers le tamis de la grille, c'est un processus de mise à distance. De plus, chaque section est travaillée séparément confirmant une volonté de désolidarisation, d'abstraction de l'image figurative. Les empreintes aqueuses se jouxtent, tels les fragments d'un photogramme interchangeable. Chaque case nous offre un bouillonnement organique de taches énigmatiques et d'auréoles informes. L'artiste, en brisant le motif, tente d'éconduire la figure qui persiste encore.

Dans un deuxième temps (deuxième reprise) [III.7], ces exigences iconoclastes aboutissent à la *quasi* destruction du motif : la grille disparaît, ne restent que de pures flaques et sinuosités informelles. La photographie originelle est à peine décelable, elle est ruinée, brouillée. L'artiste altère ses dessins *a posteriori*, en re-humidifiant les encres fragilement déposées sur le film polyester : il leur redonne vie pour mieux les "liquider" ; c'est une mise à mort ! Clin d'œil à Cézanne, « *je vois par taches [...] le monde du dessin s'est écroulé comme dans une catastrophe*¹ ». Déclaration iconoclaste, la figure du peintre est ligotée par les volutes et arabesques abstraites du pinceau libre et ravageur. Le désordre règne dans ce carré de brou de noix encore labile, les méandres incontrôlés font résonner au loin les maculas de l'*abstract painting*. La figure s'abîme, le peintre disloque la peinture de chevalet, il fait basculer l'image verticale dans l'horizontalité de l'informe. Sous les purs motifs picturaux, le motif, en repentir, laisse une vague trace de son ancienne présence. La ruine picturale est une seconde tentative pour se défaire de la prégnance du modèle. En écho à la posture baconienne, le chaos est une lutte contre le cliché, « *ces marques manuelles presque aveugles témoignent de l'intrusion d'un autre monde dans le monde visuel de la figuration. Elles soustraient pour une part le tableau à l'organisation*

¹ Paul CEZANNE, in GASQUET Joachim, *Conversations avec Cézanne*, 1921, Paris, Macula, pour la réédition, 1986, p. 109.

optique qui régnait déjà sur lui et le rendait d'avance figuratif. La main du peintre s'est interposée, pour secouer sa propre dépendance et pour briser l'organisation souveraine optique : on ne voit plus rien, comme dans une catastrophe, un chaos¹ ». Dès lors, que reste-t-il du "monde visuel de la figuration" dissout dans ce trauma confus ?

Toujours "sur" les *Peintres sur le motif*, [III.8], l'artiste en vient à expérimenter le médium qu'il utilisera de manière exclusive dans son travail pictural à venir : la cire. Comment coupler des désirs iconophiles et des exigences défigurantes ? Le corps de cire commence à émerger. Le motif point à nouveau, les figures tirées des photographies se donnent à lire par un travail de cerne. Elles éclosent de purs contours rigoureux et simplifiés. Le dessin est alors occulté par des bandeaux de cire qui viennent ponctuer l'espace de manière aléatoire, précisant les intentions défigurantes de l'artiste. Ces éléments abstraits viennent parasiter la lecture du "motif". Les pellicules cireuses nous apparaissent telles des lambeaux de peau et tout autant, relèvent du pansement qui protège l'épiderme. Les rubans d'encaustique viennent panser l'incision du trait et retardent l'accès à la forme qui se révèle en palimpseste ; les pansements de cire sont des scotomes filtrant, fragilisant notre préhension de la figure dessinée ; deux couches se superposent, deux regard sont possibles, celui du visuel et celui du lisible, nous faisons le jeu du proche et du lointain. L'exploitation de l'encaustique conduit à une nouvelle relation trait-surface, sous-jacence et recouvrement. Dans d'autres travaux, et toujours à partir des mêmes modèles, le canevas figuratif tend à l'abstraction [III.9], seule résiste quelque architecture de traits épais évoquant un *quasi* signe graphique. Ce bloc est unifié par un recouvrement homogène de cire blanche. Les coups de pinceau ont strié la délicate peau de cire, le dessin est voilé, comme enrubanné, emmailloté, la couche de cire est à la fois peau et vêtement. Le pan de cire blanc opacifie la forme, la rend précaire, évanescence, à peine saisissable. L'artiste explore ce médium pictural qui lui permet de transfigurer une première image, de défigurer la figuration en figurant. Dans deux autres séries déclinées des *Peintres sur le motif*, 1992, il recourt à cette même matière : l'artiste reproduit les photographies à la cire colorée sur de grands formats. Ces réalisations sont ensuite, dans un acte destructeur, liquidées par la projection d'eau bouillante au contact de laquelle se désagrège, fond

¹ DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation, op. cit.*, p. 94.

la cire. La peau du tableau est ébouillantée, les figures se dissolvent, se décomposent, les couleurs fusent, s'amalgament, se brouillent. La catastrophe détruit le cliché photographique, « *la zone de brouillage ou de nettoyage qui faisait surgir la figure, va maintenant valoir pour elle-même, indépendante de toute forme définie, apparaître comme pure Force sans objet, vague de tempête, jet d'eau ou de vapeur, œil de cyclone qui rappelle Turner dans un monde devenu paquebot¹* ». A ce stade des expérimentations, des correspondances avec le geste plastique de Philippe Cognée sont également sensibles. Lui aussi en passe par la photographie qu'il met à distance en la reproduisant dans un premier temps à l'encaustique colorée, la sacrifiant ensuite par la chaleur, « *l'idole [photographique] subira l'épreuve du feu. Mais fondue, défigurée, déformée, invalidée, mortifiée, la relique lumineuse du monde demeurera cependant visible. [...] Cognée touche alors au but de l'image résistante [...] : il construit le fétiche idolâtre, le brise, et fait image de ce geste de ruine²* ».

Ses premières images de catastrophe ne satisfont pas Jean-Marc Cerino qui les trouvera trop esthétiques. Avec les derniers travaux de cette même série [III.10], l'artiste reprend les expérimentations précédentes : nous retrouvons la grille, la ligne élémentaire qui cerne la figure ou encore la cire blanche en aplat. S'opère une simplification silencieuse annonçant les portraits à venir, les peaux des personnages sont colorées, l'ensemble de la toile est ensuite voilé de cire blanche, les corps se détachent légèrement du fond, nous ressentons une vibration de la matière, la pliure encore présente trouble la lisibilité de l'image.

Ces études témoignent des questionnements préliminaires de l'œuvre de Jean-Marc Cerino. Etapes indispensables, elles ont permis de dépasser une influence baconienne très prégnante tout en forgeant l'architecture de sa posture artistique. Elles manifestent l'exigence paradoxale de l'artiste, celle d'oblitérer le motif original sans pour autant le dissoudre totalement : les figures fragilisées par les diverses interventions résistent à l'effacement. Les fondements sont posés, la photographie initiale a disparu, le dessin second est encore recouvert après-coup par des surfaces diverses, déjouant l'appropriation d'une forme présente en filigrane. La cire, le blanc sont mobilisés, la touche de l'artiste encore visible aspire à disparaître. Déjà la

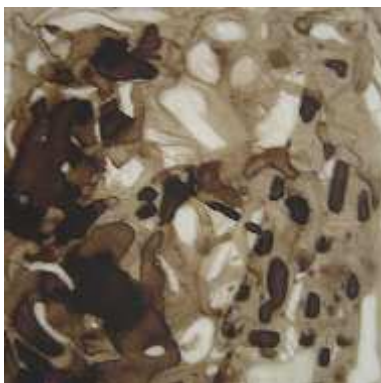
¹ *Ibid.*, p. 36.

² KATZ Stéphanie, *La résistance de l'infigurable ou quand l'écran peint envisage l'écran technologique. L'alternative des dispositifs*. Conférence tenue au Centre d'Art d'Ivry, 2002.

forme simplifiée en une armature minimale dialogue avec des surfaces monochromes...



III. 6. *Peintres sur le motif*, 1992, Brou de noix sur polyester, Dimensions variables



III. 7. *Peintres sur le motif*, 1992, Brou de noix sur polyester, Dimensions variables



III. 8. *Peintres sur le motif*, 1992, Encaustique sur toile,
Dimensions variables



III. 9. *Peintres sur le motif*, 1992, Encaustique sur toile,
Dimensions variables



III. 10. *Peintres sur le motif*, 1992, Encaustique sur toile,
Dimensions variables



A partir de ces recherches liminaires, les peintures à la cire de Cerino procèdent systématiquement d'un dessin préparatoire au brou de noix sur film polyester translucide. Ce dessin sert ensuite de matrice au travail pictural à l'encaustique. Parallèlement aux peintures à la cire, l'artiste produit également des dessins à l'encre de chine blanche sur film polyester (les séries des *Transparents*, 2001 [III.32], ou encore *Dépositions*, 2004-2005 [III.17 ; 39 ; 40 ; 41] ou sur papier japon blanc (les ensembles *A des amis*, 1997-2000 [III.23 ; 24 ; 30]; *Les Invisibles aussi ont une ombre*, 2002 [III.11 ; 28]), conçus en tant que finalités plastiques et ne donnant pas lieu à d'autres générations d'images.

La "phase de dessin au brou de noix", de manière analogue aux traitements des dessins à l'encre blanche sur fond blanc, est la marque d'une



III. 11. *Les Invisibles*, 2002, Ecoline sur japon blanc, 69 x 54,5 cm



III. 12. Atelier de l'artiste, Saint-Etienne, 2006

séparation, un premier degré de distanciation d'avec l'image photographique initiale reproduite. Ce processus est moins reproduction que re-production, il y a translation, re-port, transport du photographique à travers la distance des lavis au brou de noix ou encre blanche, emprunts simultanément de la matrice photographique. Ce premier passage ou transfert d'une image mécanique à une image "faite de main d'homme" peut se lire sur le mode de l'empreinte. L'empreinte contient indissociablement le contact et la distance en son sein. Les images photographiques "empruntées" par l'artiste sont déjà des empreintes lumineuses dont il dépend et desquelles il se retire simultanément. Si l'empreinte photographique était considérée à l'ère de l'argentique comme une empreinte par contact des corps qui impriment leur

image à distance sur une surface sensible sous l'action d'un transfert lumineux, nous retrouvons quelque peu ce mécanisme dans la réalisation des dessins au brou de noix et à l'encre de chine blanche : ils naissent d'un contact physique avec leur modèle photographique. L'artiste opère par transfert sur support translucide. Le relevé, décalque (*decalcare*, fouler), procède d'un attouchement, il est une trace empruntée au modèle qu'elle convoque à distance (distance photographique), dans la très grande proximité d'un regard *haptique*. Le peintre embrasse de son pinceau les surfaces qui transparaissent à l'aide de taches, de traits ou d'aplats de liquide. Puis se retire. Le report est transport de l'image par le traitement au lavis. La reprise est envisagée à travers le trouble des déformations manuelles et du travail de l'encre elle-même qui échappe à toute maîtrise ; cette copie n'est aucunement un double sans écart de la photographie



III. 13. Transfert à l'Ecoline blanche sur polyester

décalquée, elle est son au-revoir, une trace empruntée au modèle. A l'exception des détails des visages, les formes ne sont pas circonscrites, elles sont re-transcrites sous formes de taches, de surfaces indécises ; une distance, une déperdition découlent de cet art de la tache. La

tache forme et déforme ; une fois sèche, ne persiste que le sédiment de matière fragile. L'encre libère la figure en amenant du désordre au sein même de la forme régulatrice à laquelle elle participe. Pour les dessins à l'encre blanche sur film polyester translucide, le prélèvement est quasiment imperceptible : blanc sur blanc, empreinte spectrale, négatif d'un négatif, ombre blanche. Tel un photogramme surexposé, la reprise est transfigurée en une copie blanche. Quant aux dessins sur papier japon opaque, ils sont réalisés à la manière d'une projection photographique, par le biais d'une table lumineuse : le modèle, sous le support opaque, est éclairé par en dessous. Le support papier devient ainsi écran opalescent, réceptacle de l'image projetée. L'artiste réalise ces dessins la nuit, en aveugle, "à l'aveugle", éclairé seulement par la table lumineuse. « *Le trait procède dans*

*la nuit. Il échappe au champ de la vue*¹ ». Pour voir, l'aveugle doit toucher ; la vision de l'artiste est tactile, il touche l'image à tâtons, guidé par le négatif lumineux. Le décalque prélevé est une lecture tactile des choses. Art de l'aveuglement, ce relevé d'ombres est une *skiagraphia*² à travers l'écran de papier intercepteur (et intersecteur) transpercé de lumière. L'artiste ne fixe pas la mémoire d'une ombre mais la trace de l'ombre photographique, assurant ainsi « *le transit de l'image*³ ». Les empreintes re-produites à l'encre ou au brou de noix affirment leur *differe* au regard de leur modèle photographique, l'écart et leur différence.

« *Au bout du compte, toujours la photo comme telle a disparu, a été incorporée, happée par la toile, n'a été qu'un instrument d'un processus*⁴ ».

Les portraits peints par Cerino proviennent de reconvoctions multiples, de passages, de translations d'images. Ses réalisations picturales procèdent d'étapes successives, cette économie du transfert permet un déplacement du signe indiciel au signe iconique déjà sensible à travers les dessins au brou de noix et à l'encre de chine blanche. L'artiste n'a de cesse de « casser » l'image photographique initiale dont il dépend pourtant. Ainsi intervient-il premièrement sur l'image modèle en la détournant, en la détournant de son environnement. La photographie, elle, est découpée, désolidarisée ; l'artiste recadre, recoupe. Cette phase d'extraction est quelque peu abstraction de l'image première dont l'artiste se sépare véritablement. Le corps du modèle est dépouillé, libéré, isolé, déterritorialisé. Puis, lorsque c'est possible, Cerino



III. 14. Atelier de l'artiste, Saint-Etienne, 2007

¹ DERRIDA Jacques, *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990, p. 50.

² Jean-Marc Cerino reconvoque doublement le mythe d'origine de la peinture, jouant le processus et l'iconographie de Dibutade à travers *Origine*, 1996, un dessin à l'encre blanche sur papier Japon réalisé à l'aide d'une table lumineuse et reprenant le mythe de Dibutade tel que l'avait peint Jean Baptiste Regnault (*Dibutade ou l'origine du dessin*, 1785).

³ FOUCAULT Michel, *La peinture photogénique*, in catalogue *Le désir est partout / Fromanger ; la peinture photogénique*, Paris, Galerie Jeanne Bûcher, 1975, non paginé.

⁴ *Ibid.*

retouche l'image photographique, il la corrige, la démonte, la réajuste, la remodèle, parfois à partir de plusieurs photographies du même modèle. Cette opération relève du photomontage. Cette étape d'assemblage conduit à une recomposition : premier degré de fêlure de l'image indicielle. Le photomontage fait littéralement violence à la photographie qui est disloquée puis ré-articulée. Notons que les montages des figures ne cherchent pas à se défaire de la vraisemblance du modèle, dans la lignée de la tradition picturale qui a toujours été affaire de montage et de recomposition.

Ce sont ces montages qui serviront de modèle pour le travail de peinture. Les premières empreintes re-produites, les dessins (précédemment analysés) émanent de ces réajustements photographiques. Le dessin est une étape indispensable pour l'artiste ; mise à distance, il lui permet, selon ses propres termes, de « voir » son modèle. Puis, dans un deuxième temps, le modèle photographique est reconduit sur la toile. L'artiste "reterritorialise" le portrait évidé de son environnement photographique et éventuellement retouché, sur un châssis de taille anthropomorphique. Le transfert du territoire photographique au territoire pictural passe par l'intermédiation de la mise au carreau : ne pas en passer par les mécanismes de l'épiscope ou par le projecteur mais s'en tenir à la grille et à l'ajustement manuel qui autorisent les mutations inconscientes, *« seul le dessin se pose comme rempart à l'envahissement total de la photographie, comme mise à distance face à cette forte présence¹ »*. La mise au carreau tout en permettant la filiation de l'image indicielle, la brise, selon l'artiste, elle *« casse le rapport direct »* à la photographie qui peut ensuite être *« traversée² »*.



III. 15. Transfert par mise au carreau,
Dessin sur toile, Atelier de l'artiste,
Saint-Etienne, 2009

¹ CERINO Jean-Marc, Notes de l'artiste.

² *Ibid.*

La mise au carreau, désolidarise la forme du modèle : les informations sont transférées carré par carré. Cette traduction purement iconique est abstraction de la figure. Le portrait dessiné est concentré dans un travail de contours essentiels, le dépouillement du tracé circonscrit l'être représenté là dans sa simple présence. A l'état graphique succèdent les interventions picturales. Au seuil de l'abstraction et de la figuration, au dépouillement du tracé répond son enfouissement. Commence alors un long travail de gestation picturale, réponse à l'immédiateté photographique. Le corps est d'abord peint à la cire blanche, l'artiste procède par remplissage des formes morcelées par le dessin. Chaque forme détournée en "puzzle" par le dessin est d'abord recouverte, indépendamment des autres, d'une quarantaine de couches de cire. Les cernes du dessin, tel un moule, sont évités ainsi que les zones de peau de la personne portraiturée. Ces dernières, elles, sont traitées en cire colorée de manière à rendre compte d'un certain modelé, voire d'une carnation. Les formes peintes de manière autonome forment de minces blocs de cire qui se détachent légèrement de la toile. Puis l'ensemble fond-figure est uniformément enveloppé dans quarante nouvelles pellicules d'encaustique blanche, tel un épiderme monochrome exténuant la perception du portrait. Cette robe dérobe. Reste un léger bas-relief né des tracés semi-évidés : la figure résiste à travers le canevas formel du dessin qui apparaît en creux, tel un sceau (*sigillum*, *signum*, marque), c'est une empreinte marquée dans la cire. « *Le terme de "figura", avant de désigner une figure, signifie la "forme" d'où peut naître cette figure, et plus précisément le "moule" qui la contient¹* ». Le derme de cire est comme incisé par le tracé, « *le trait [...] il est traditionnellement associé au stylet qui entaille ou incise la surface d'une tablette ou celle d'un parchemin²* ».



III. 16. *Les Rêveurs* (Jean-Luc Nancy),
Détail de la réalisation, Atelier de
l'artiste, Saint-Etienne, 2009

¹ AUERBACH Erich, *Figura*, Paris, Belin, 1933, p. 12.

² DAMISCH Hubert, *Le traité du trait*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995.

« Détruire, effacer [la] figure jusqu'à [sa] représentation la plus ténue mais aussi la plus vibrante¹ ». Le portrait peint, dilué, fondu dans l'encaustique (*egkaien*, brûler) blanche, questionne les limites de la représentation. Les couleurs ont passé. Le voile d'encaustique déposé sur une figure sous-jacente rappelle la feuille de polyester d'un blanc cireux superposée à la photographie lors de l'étape de décalquage, la laissant alors transparaître en palimpseste.

La simplification et la réduction du modèle portraituré à des lignes essentielles tendent à éloigner la figuration, la représentation du corps, minant ainsi la souveraineté mimétique. Les vêtements portés par les modèles, paradoxalement, permettent à l'artiste de s'engager pleinement



Ill. 17. *Dépôts III*, 2006, Détail de la réalisation, atelier de l'artiste

dans un jeu de géométrisation des formes. Le visage échappe cependant à cette schématisation, les traits singuliers de la personne sont restitués avec une certaine précision. Un tel dépouillement de la figure peinte fait résonner en sourdine l'iconographie de l'icône.

« L'icône est aussi iconoclaste au sens général de "briser l'image", si l'on entend donc par-là qu'elle refuse et anéantit un certain type d'image, l'image comme représentation et miroir naturaliste² ». Les postures hiératiques des figures d'icônes ne sont pas sans entretenir quelques analogies avec les personnages centrés et frontaux des peintures de Cerino. De plus, les superpositions de couches de cire rappellent la gestation de l'icône traditionnelle. « Le fond blanc [de l'icône] qui recevra le dessin et la peinture est réalisé soigneusement, au fil de trois, quatre ou cinq couches de mélange d'albâtre et de colle avec des phases de séchage et de polissage. La planche est alors prête, et l'artiste trace son dessin soit avec un crayon, un charbon,

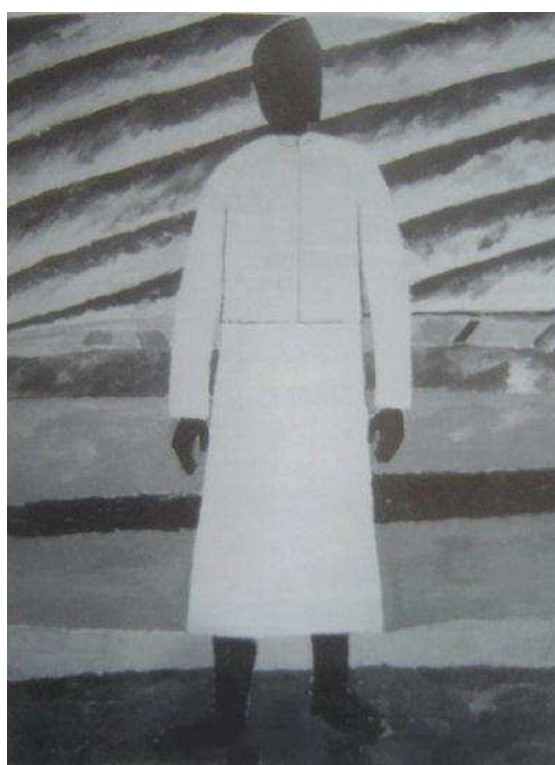
¹ CERINO Jean-Marc, Notes de l'artiste.

² DUBORGEL Bruno, *L'icône : Art et pensée de l'invisible*, CIEREC, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1991, p. 14.

un pinceau [...]. Dans la peinture traditionnelle, les valeurs sont posées couches par couches successives, et cette superposition est accomplie selon la technique de la clarification progressive¹ ». La clarification progressive fait écho aux étapes de dissolution de la figure chez Cerino, enfouie sous la stratification de cire blanche. Nous pourrions jusqu'à souligner d'éventuelles parentés entre les portraits stylisés de l'artiste et les "icônes sans visage" de la période post-suprématiste de Malevitch. Ainsi, les portraits en pied hiératiques *Plateau I*, 2002 [Ill.18], de Jean-Marc Cerino et *Paysanne*, 1930, [Ill.19], de Malevitch, semblent entretenir des rapports d'analogies formelles. La schématisation de leur corps dans leurs vêtements correspond à une imbrication de formes géométriques. Les deux figures simplifiées et imbriquées dans un fond abstrait monochrome ou travaillé en plages colorées, dégagées de toute prétention psychologique, nous font face selon une posture similaire. Mais alors que les visages sont vides chez Malevitch, Cerino en précisant les traits de chaque sujet peint, conserve la singularité



Ill. 18. *Plateau I*, 2002, Encaustique sur toile et cales de bois, 200 x 100 x 5 cm



Ill. 19 Kazimir Malevitch, *Paysanne*, 1930, Huile sur toile, 98 x 80 cm

¹ *Ibid.*, p. 61.

du modèle à l'écart d'une juste ressemblance. Avec le passage du photographique au pictural, « *la ressemblance se perd ou s'éteint, se tord ou s'écarte [...] la reconnaissance est tirée ou transportée ailleurs que dans une parfaite et complète ressemblance*¹ ». L'image, éprouvant des opérations successives d'effacement, n'y laisserait-elle pas sa peau ?

• GESTATION PICTURALE. REPASSER, RETIRER

« *Ce qui disparaît dans la photo et sa reproduction, indépendante du long travail de la main, c'est la mémoire de l'expérience accumulée. L'œuvre du peintre en est saturée*² ».

Ces peintures procèdent d'opérations diverses de décantation de l'image originelle. Le glissement de l'empreinte à l'empreindre s'élabore dans le temps, le temps du faire, véritable temps d'engendrement pictural qui s'oppose au temps de la procédure photographique. Certes la photographie (argentique) résulte d'une procession d'étapes de développement, tirage... (le numérique, lui, relèverait de l'instantané), il n'en reste que l'empreinte lumineuse est plaquée, gravée, immuable sur le négatif. Achievée, fixée, la photographie semble s'opposer à la création picturale, œuvre du temps... inachevable ?

La photographie serait donc isomorphe, plaquée, « *l'isomorphisme ainsi conçu au sens large est un des caractères révolutionnaires de la photographie, et en particulier il la sépare absolument de la peinture [...] en photographie tout est synchrone, c'est-à-dire aligné sur le passage du dernier photon*³ ». La peinture, elle, serait polymorphique, construite en un défilé d'interventions, « *l'image à ancrer sur le support ne surgit pas d'un seul coup toute entière, mais procède d'une élaboration progressive*⁴ ». Le procédé photographique s'oppose au « *travail du peintre dont le temps sédimente les couches une à une*⁵ ». Les portraits à l'encaustique proviennent d'une mutation d'un modèle

¹ GAILLOT Michel, Jean-Marc Cerino : *Le lieu en offrande*, Annemasse, Villa du parc, Centre d'Art Contemporain, 2005, p.19.

² ROCHLITZ Rainer, « Benjamin et la photographie », in *Photo/peinture*, op. cit., p. 810.

³ VAN LIER Henri, *Philosophie de la photographie*, Bruxelles, Palais des Beaux-arts, 1981, p. 7.

⁴ DUBOIS Philippe, *L'acte photographique*, op. cit., p. 121.

⁵ MARIN Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994, p. 284.

originaire. Chaque toile est un condensé de passages, d'interventions. Chaque peinture nécessite au minimum deux mois de travail ; c'est une véritable gestation picturale. La "phase de dessin" demande un état d'attention particulier de la part de l'artiste ; trois jours lui sont consacrés. Première empreinte re-produite, elle doit être rigoureuse ; ainsi, concentration et disponibilité sont essentielles. Puis vient le temps de l'application des couches de cire colorée et blanche selon un déroulement défini, tel que nous l'avons vu précédemment. Plusieurs semaines sont nécessaires au recouvrement des toiles. Les portraits dans l'atelier attendent redressés entre chaque couche de cire. Ils sont déposés là, sur de petites cales de bois comme ils le seront dans le lieu de l'exposition. Le temps dépend du temps, du temps de séchage variable entre deux passages. Les portraits mûrissent au fil des applications, couche après couche. Le dessin se dissout, le corps de peinture se lève, s'élève, se densifie... s'incarne. La matière peinture-cire soustrait le portrait de son trait, l'encaustique l'extrait, déporte le trait dans la matière picturale, comme on "tire le portrait". La surface est grossie d'encaustique, elle fait saillir, hésitante, la figure du plan. Le tracé, à demi épargné, témoigne du temps accumulé. Le léger modelé de la figure fait ressurgir encore une fois la retenue désirante de Dibutade ; empreinte tracée nourrie d'argile, incarnée après coup par le potier Butadès. L'artiste, libéré aussi dans l'application régulière des couches de cire, entreprend, méticuleusement et jusqu'à maturité, un minutieux travail d'enfouissement. Couche sur couche, la répétition du geste pictural se fait litanie profane. L'atelier suspendu au dernier étage devient un lieu de recueillement, le lieu où le peintre s'abstrait de lui-même, engagé selon ses propres termes, dans « *une expérience*



III. 20. Jean-Marc Cerino, Atelier de l'artiste, Saint-Etienne, 2006

de la solitude » pendant laquelle il entre en empathie avec ce qui advient. Les toiles sont placées à l'horizontale pour l'opération d'ensevelissement. Elles sont nourries, elles reçoivent l'imprégnation de cire blanche, comme une onction (*ungere*, frotter d'huile), une caresse, une communion. Lentement,

jour après jour, le peintre fait advenir le portrait qu'il dissout simultanément par le voile de la matière. Le chromatisme a quasiment disparu, « *la peinture donne sa masse, son corps – mais privés de ce qui en elle faisait l'évidence et la vie, à savoir la pigmentation du pigment, la couleur*¹ ». La cire blanche recouvre, c'est une mise au secret... une mise au tombeau. Le blanc en peinture est couleur d'endeuilement, « *le blanc est un très efficace opérateur d'abstraction : en égalisant tout relief, toute profondeur, tout modelé, en rayant les traits et les contours, en rendant indécidable le trait même de la décision*² ». Comme atteintes de leucoderme, les figures ont été blanchies, décolorées, elles sont devenues albescentes, presque fantomatiques.

Les peintures gardent en mémoire les stratifications successives qui les ont engendrées. « *La représentation peinte est la gardienne de ces traces et le lieu du tableau, le recueil de ces dépôts [...] le temps, suppôt (invisible) du visible (l'œuvre)*³ ». De l'ordre de l'inframince, les pellicules de cire blanche comme des voiles translucides sont autant de souffles qui animent la surface. Le travail de couche sur couche rappelle les lois de l'incarnat, « *par tressages, débordements, chevauchements, la peinture tend à dépasser la problématique de la surface afin d'atteindre [...] la catégorie du feuilleté, de la couche, de l'épaisseur*⁴ ».



III. 21. Jean-Marc Cerino, Atelier de l'artiste, Saint-Etienne, 2008

Les encres de chine blanche où les dessins préparatoires au brou de noix sont eux aussi des dépôts de temps : la matière liquide déposée est laissée à elle-même. Elle ne pénètre pas le support de polyester, elle glisse, résiste dans ses propres traces asséchées. Comme des moires encore tremblantes, les dépôts témoignent des imprégnations qui leur ont donné vie, « *imprégnés, c'est-à-dire fécondés pour avoir reçu la coulure d'une semence*⁵ ». Heureuse fortune ou œuvre du temps, hasard

¹ DIDI-HUBERMAN Georges, *La demeure, la souche : apparentements de l'image*, Paris, Ed. de Minuit, 1999, p. 131.

² VOUILLOUX Bernard, *L'œuvre en souffrance, entre poétique et esthétique*, Paris, Belin, 2004, p. 177.

³ *Ibid.*, p. 282.

⁴ CLAY Jean, *La peinture en charpie*, Paris, Macula, 1978, p. 167-168.

⁵ DERRIDA Jacques, *Prégnances : lavis de Colette Deblé ; peintures*, Mont-de-Marsan, L'Atelier des brisants, 2004, p. 9.

miraculeux de la tache, l'artiste recueille des accidents.

L'insufflation des dépôts de cire s'élabore dans le temps, le temps du faire, du recueillement dans lequel s'inscrit la démarche artistique de Jean-Marc Cerino, « *car la peinture appartient à un monde où l'on ne mesure pas le temps de pose, un monde sans impatience où la lenteur même est une réalité¹* ». Le peintre se plonge dans une quête insensée d'incarnation picturale, à l'instar du peintre Jean-Olivier Hucleux qui cribble la surface des jours durant à la recherche d'une densité de présence, « *il y a quelque chose de sacré dans le fait de peindre. L'idée c'est de donner vie à l'objet, jusqu'à la découverte d'une épiphanie, d'une manifestation²* ».

L'acte de peindre répond à l'immutabilité de la photographie ; la peinture, toujours en cours, est inachevée, interminable. Notons en ce sens que les toiles peintes à l'encaustique de Cerino évoluent, "bougent" ; les strates de cire blanche peu à peu se condensent et avec le temps s'agglomèrent, laissant la figure recouverte remonter. Alors l'artiste les reprend pour mieux les enfouir, il les voile de nouveau de matière picturale en fonction de leur évolution naturelle et imprévisible ; les peintures ne sont jamais arrêtées.

Blanc sur blanc, chaque toile ou dessin passe par le filtre d'une panchromie albifante. A la limite de la représentation, ces images précaires sont des reprises anémiées, des peintures décantées, des figures éclipsées, aveuglées par le prisme blanchissant. Les modèles semblent s'être retirés, repliés dans le fond, ancrés dans le support-fond avec lequel ils se confondent. Nous assistons à leur *quasi* perte, à leur évidence ou leur exténuation qui les éloigne encore plus de l'exécution photographique. « *Ce que j'appelle "exécution" c'est ce soulagement qui est produit chez celui qui regarde l'image, soulagement qui tient avant tout à une certaine perfection de l'image en tant que représentation et nous épargne le processus mental d'identification par mise en rapport entre la figure et l'objet figuré³* ». Affaiblies par l'exigence du ton sur ton, distinctes seulement en filigrane, les figures reconvoquées mènent une existence picturale défective : la représentation revendique son imperfection et la figure peinte résiste à l'identification.

¹ MACE Gérard, *La mémoire aime chasser dans le noir*, Paris, Gallimard, 1998, p. 21.

² HUCLEUX Jean-Olivier, Entretien avec A. Bertrand, in Catalogue *Jean-Olivier Hucleux 1971-1999*, Musée d'Art Contemporain de Lyon, octobre 1999 – février 2000, Paris, Seuil, 1999, p. 40.

³ CURNIER Jean-Paul, « De la photographie comme mémoire des ruines », in *La photographie comme destruction*, Jean Arrouye (Dir.), Aix-en-Provence, Université de Provence, Aix, ENP, 1994, p. 21.

2. Passations

- **PRESQU'AUCUNE TRACE**

Impersonnalité du tracé, mécanisme de l'enrobage... Le geste pictural de Cerino est mis en réserve, nul signal dans le médium, il ne s'inscrit pas comme signature. La toile ou le dessin ne sont plus des lieux d'énonciation du peintre, des territoires à habiter, à marquer de son propre corps, des surfaces à retourner contre soi-même. Au contraire, ce que nous pourrions remarquer dans cette peinture, c'est le retrait fondamental de l'artiste, l'absence de touche, l'absence de marques, de traces. Ces œuvres pourtant relèvent d'un savoir-faire, elles découlent d'un enchaînement de reprises, d'une succession d'interventions plastiques. Ce qui nous frappe lorsque nous rencontrons ces pièces, particulièrement devant les grandes toiles enrobées d'encaustique blanche, c'est l'effacement du geste de peindre, sa dépersonnalisation : l'expression du peintre s'est soustraite pour la figure qu'elle fait apparaître. C'est une peinture qui ne se réfléchit pas elle-même ; appliquées presque mécaniquement, les couches égales de cire blanche découvrent une "peinture anti-picturale". Ce qui importe pour le peintre, ce n'est pas le geste de s'exposer, mais bien plutôt celui de rendre visible et cela en s'éclipsant soi-même. Il se retire pour l'autre, il se retire dans l'autre qu'il appelle. Convoquer la figure de l'autre suppose de ne pas l'enfermer dans sa propre trace. Il fait la lumière sur des êtres singuliers en les faisant passer dans ses toiles et lui passeur, de visibilités, reste dans l'ombre. La figure humaine, celle de l'autre, est au cœur de sa peinture et pour l'amener à s'écrire, l'artiste s'efface jusqu'à se confondre avec *l'alter* convoqué. Les œuvres de Jean-Marc Cerino, pour la plupart, procèdent d'échanges, elles dépendent de rencontres. Le temps de l'échange avec l'autre peint, c'est aussi le temps de gestation picturale. De longues semaines durant, dans l'espace de l'atelier, l'artiste repasse des pellicules de peinture et passe du temps avec la figure qu'il incarne, jusqu'à se glisser dans la peau (de

peinture) de celle-ci, « *je me confonds avec l'autre, le modèle, comme s'il y avait identification ou du moins échange de l'expérience¹* ».

L'artiste porte une attention particulière à la figure humaine, à sa possibilité de faire (d'avoir une) image, de faire figure. Il questionne les formes de visibilité de ceux qui en sont dépourvus, les invisibles, les figurants qui ne figurent plus, les figures de l'ombre, effacées, oubliées aussi, disparues de la mémoire, les sans-visages, les sans-noms. Dans la plupart des cas, les sujets qu'il choisit de représenter ont fait l'épreuve d'une perte d'identité, d'une perte de statut ou de stature, d'une perte de visibilité. C'est aussi cette fragilité universelle, celle de la précarité de toute existence que l'artiste tente de faire éprouver, de "faire passer" dans sa peinture : ce « *sentiment de perte²* » qu'il a de l'être, de l'être en passage, présence fragile : passant. L'artiste se fait humblement le témoin de son passage.

Les autres, ses modèles, ne sont pas anonymes et même s'il ne connaît pas leur nom, même si ce sont des inconnus, l'artiste cherche moins à restituer la vague figure du sans-nom que la singularité de son visage, la particularité de ses traits, l'unicité de son être-là.

Quelles figures l'artiste rappelle-t-il dans les lieux de la représentation? De quelle invisibilité reviennent-elles ?

• RECONVOQUER

Reconvoquer c'est rappeler. C'est faire revenir, évoquer ; c'est un travail de mémoire. Le passeur fait revenir du passé, de l'oubli ; résistant aux mécanismes de la disparition, il rapporte, par les moyens de la représentation. Représenter c'est faire revenir de l'invisibilité, c'est rendre au regard, « *le re- du mot "représentation" n'est pas répétitif, mais intensif [...]. La représentation est une présentation soulignée (appuyée dans son trait et/ou dans son adresse : destinée à un regard déterminé)³* ».

¹ CERINO Jean-Marc, Notes de l'artiste.

² *Ibid.*

³ NANCY Jean-Luc, « La représentation interdite », in, *L'art et la mémoire des camps : Représenter, exterminer*, Jean-Luc Nancy (Dir.), Paris, Seuil, 2001, p. 21.

La destruction de l'humanité, l'anéantissement de l'autre, la disparition de ses traces, l'effondrement de son visage sont à l'origine des réflexions ontologiques et esthétiques de l'œuvre de Jean-Marc Cerino. La Shoah et la crise de la représentation qui en résulte se sont imposées comme éléments fondateurs de son travail. La série des *Figures de portement*, 2000 [III.22], est représentative des engagements de l'artiste et de son questionnement sur le devoir et le travail de la mémoire. Il s'agit d'un ensemble de cinq peintures à l'encaustique de taille anthropométrique ; ce sont des portraits en pied à l'échelle des modèles qui portent, encadrent de leurs bras, tiennent contre eux d'autres portraits en buste : doubles-portraits peints d'après photographie. L'artiste a photographié des hommes prenant la pose avec d'autres portraits photographiques. Les toiles issues de ces dispositifs sont des re-productions en peinture de ces poses photographiées et conjointement des photographies rephotographiées portées pour la prise. Les portraits en buste portés par les poseurs debout sont à la fois présentés et représentés, ils sont pris littéralement en main par les cinq porteurs hiératiques et frontaux, par les mains de l'artiste lui-même autoportraituré (en peinture et en photographie) dans l'une des toiles. Les visages portés



III. 22. *Figures de portement*, 2000, Encaustique sur toile, et cales de bois, 5 toiles, 200 x 100 x 5 cm chacune

sont des portraits signalétiques photographiés à Auschwitz, remis à l'artiste par le conservateur du Musée de la déportation et de la résistance de Besançon. Rendre visible ces figures anonymes et fichées, sans effet de pathos, c'est faire renaître les visages que l'on a voulu nier, la singularité d'hommes porteurs de visages. La photographie d'identité prise systématiquement à l'entrée des camps est le rapt du visage. L'identité est déposée, la singularité de chaque être humain sera niée pour la remplacer par un numéro déshumanisant. Le visage n'y aura plus sa place. Le déporté en effet n'a plus de visage, pour survivre il n'a d'autre moyen que de porter

le visage anonyme de la négation du visage, un non-visage, « *je savais qu'être différent à Auschwitz signifiait la mort, tandis que les anonymes, les sans-visage survivaient*¹ ». Aussi, « *la question de la représentation des camps n'est autre que celle de la représentation d'un visage qui aurait lui-même perdu la représentation et le regard*² ».

Porter au regard c'est faire exister encore et rappeler le pouvoir de résurrection de l'image et plus encore de l'image photographique : le visage photographié signe le retour du disparu. Les photographies portées pour la série *Figures de portement*, 2000 [III.22], disent leur force de témoignage, leur lien avec le référent absent, qui a été, leurs qualités d'empreintes par contact comme nous le rappelle Philippe Dubois, « *en tant qu'index la photo est par nature un témoignage irréfutable de l'existence de certaines réalités. Elle procède ontologiquement comme le Saint Jean de l'Épître, en nous disant : "Voici ce que j'ai vu, voici ce que j'ai touché. A vous de voir maintenant, à vous de toucher par les yeux"*³ ». Les double-modèles photographiques ont été reportés en peinture en passant par le filtre habituel de l'albification à l'encaustique. La question soulevée par ces portraits est celle de la représentation après Auschwitz. Ces dispositifs insistent sur la nécessité de porter au visible, ce sont des portés à la fois réels et symboliques. Les double-regards, de face, nous éprouvent et nous renvoient à notre responsabilité, à notre engagement vis-à-vis de l'autre, des êtres, de leur mémoire, « *le devoir de mémoire pour les générations n'ayant pas vécu cette période nécessite un réel effort, un réel engagement*⁴ ». Ces images, ces traces d'êtres, ces témoignages ont besoin d'être portés, supportés, rapportés ; à nous de les prendre en main. Les *Figures de portement*, 2000, rendent visible des êtres en les présentant à notre regard, de même qu'il sera question de prendre en main les dessins à l'encre de chine blanche sur polyester des différents ensembles afin de les rendre manifestes en portant les figures peintes à la lumière. Nous y reviendrons.

Ce dispositif n'est pas sans réfléchir la tradition iconographique de la Véronique, figure de portement elle aussi, exhibant l'image porte-empreinte du Christ, la *vera icône* : le tissu mémorial porteur des traces de son visage absent, comme une photographie. L'artiste rapporte également avoir été

¹ HILBERG Raul, *La destruction des juifs d'Europe*, Paris, Gallimard, 1995, p. 842.

² NANCY Jean-Luc, « La représentation interdite », *op. cit.*, p. 32.

³ DUBOIS Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, *op. cit.*, p. 71.

⁴ CERINO Jean-Marc, Entretien avec l'artiste, 2009.

impressionné par les photographies de mères argentines ou indiennes portant sur les places, espaces de représentation, les portraits photographiques, les faces photographiées et tirées à l'échelle d'êtres chers disparus : porter au regard pour ne pas oublier. Reconvoquer c'est faire vivre les êtres dans un à nouveau de la mémoire. Evoquons en ce sens l'implication des mères argentines telle que nous la rapporte Martine Lefeuvre-Déotte. Profondément impliquées dans un acte de résistance face à l'effacement des traces par l'Etat, les "folles" de la place de Mai de Buenos Aires depuis plus de vingt ans se rassemblaient pour la *ronda du jeudi*, arborant jusqu'à cinq photographies de leurs enfants enlevés, détenus, disparus sans traces. Les photographies apportées et portées sur la place publique sont des photos des visages d'avant la disparition, agrandies, floues, spectrales, décontextualisées. Elles témoignent d'existences niées car effacées, en tant que « *certificats de présence*¹ », elles restituent à la mémoire l'avoir été de ces enfants dont les noms, prénoms et lieux d'enlèvements sont inscrits sous les photographies. C'est un travail de survivance, de réinscription ; la marche comme démarche de ces femmes est un « *rituel contre l'oubli, ronde de tous les jeudis, où les mères en silence dans la plupart des grandes villes d'Argentine rappellent que tous ceux-là ont effectivement existé*² ».

Porter des images, pour Cerino, c'est aussi soutenir et croire encore à l'image par-delà le flux des images aveuglantes ; porter une image c'est résister à l'aveuglement. Les figures porteuses mises en scène pour cette série sont à l'image de l'artiste, des passeurs, des admoniteurs (*admonere*, faire souvenir, rappeler). L'admoniteur est celui qui indique, les yeux tournés frontalement vers le hors-champ qui est le nôtre, il est le passeur, celui qui se situe entre-deux espaces, celui de la représentation et celui du spectateur. Tableau dans le tableau ou photographie dans la photographie peinte ; l'espace de la représentation est ouvert par le procédé de mise en abyme. *Les Figures de portement*, [III.22], sont des emboîtements d'images qui « *en mettant en profondeur, en gouffre le système représentatif du portrait, [...] projette[nt] le restant du tableau d'autant plus à l'avant plan, en état de*

¹ BARTHES Roland, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard : Seuil, 1981, p. 134.

² LEFEUVRE-DEOTTE Martine, « La politique des Mères (à propos des folles de la Place de Mai) », in *L'Époque de la disparition. Politique et esthétique*, Brossat Alain et Déotte Jean-Louis (Dir.), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 75.

surgissement ou de débordement d'images, débordement qui fait alors du spectateur "l'objet du regard" de la figure représentée¹ ». Le portrait en abyme redouble les mécanismes de la survivance, « le portrait en abyme ne dit que cela, "je me souviens de vous et je me souviendrai"... il souligne et met en scène l'acte commémoratif lui-même² ».

L'artiste a peint également deux portraits en pied d'anciens déportés et résistants à partir de photographies qu'il a lui-même prises de ces êtres survivants. Ces deux témoins "directs", revenus et revenants, font écho à la série des *Figures de portement*, 2000 [III.22]. Elles soulignent la nécessité de médiation et de responsabilité d'une mémoire à porter.

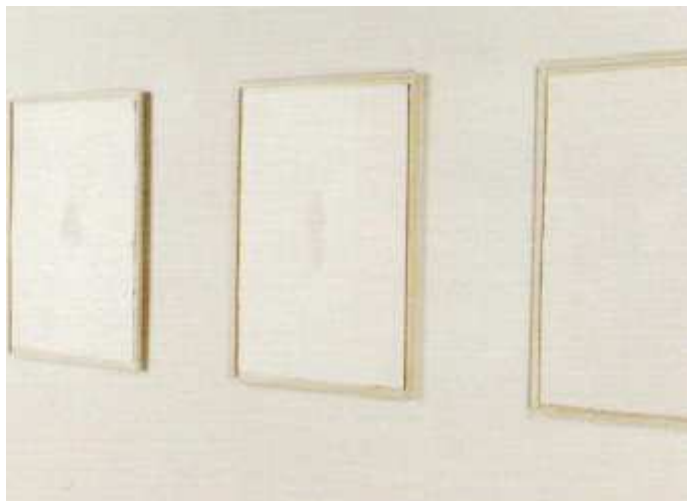
Impliqué dans un projet sur la résistance de l'image, Jean-Marc Cerino, engagé dans une esthétique de l'image-trace, a reconvoqué des traces d'images à travers les dessins de déportés rassemblés sous le titre *A des amis qui nous ont manqué*, 1997-2000 [III.23 ; 24 ; 30]. Cet ensemble est né d'une rencontre avec une ancienne déportée, survivante, qui lui confia des carnets de notes ainsi que des dessins de déportés réalisés à Auschwitz par une amie décédée dans les derniers mois des camps. Là où il n'y a plus d'homme, là où la possibilité représentative a été écrasée, jamais le terme de témoignage n'aura été aussi fort, « [...] la douleur de se souvenir, la souffrance déchirante de se sentir homme³ ». Ces relevés dessinés sont des témoignages à exhumer. L'artiste choisit de redire, de reprendre ces images précieuses, recueillies et confiées, ces fragiles survivances par le dessin. En passer par l'intermédiation de ceux qui ont vu et vécu est pour lui le seul moyen de rendre acceptable la représentation des camps. Face à l'impossibilité de la représentation, l'artiste témoigne pour les témoins, en usant de voies indirectes. En passeur, il rappelle les figures du néant et les reproduit à l'encre blanche sur papier japon blanc selon le processus du décalquage. Blanc sur blanc, les copiés sont les négatifs *quasi* invisibles des dessins sombres. Cerino nous transmet ces dessins d'ombres, des corps déshumanisés, de la taille d'une main, de la main qui les a dessinés et dans laquelle il fallait les cacher. Il nous confie les reprises des traces de l'irreprésentable, il nous présente ces "images malgré tout", traces de ce qui ne devait pas laisser de traces, la "machinerie désimageante" de la Solution

¹ BARRAL Jacquie, « Portrait en abyme », in *Le Portrait en abyme*, Séminaire Érap, Université de Saint-Étienne, Barral Jacquie (Dir.), Lyon, Ed. Aléas, 2001, p. 21.

² *Ibid.*, p. 29.

³ LEVI Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Ed. Pocket, 1987, p. 151.

finale. Le recours à ce type de dessins plutôt qu'à des photographies était pour l'artiste la seule solution moralement acceptable pour aborder de front du vécu des déportés eux-mêmes, la représentation des camps. Jean-Marc Cerino se fait porte-regard des yeux qui ont vu, il témoigne pour les témoins ; dans ces carrés blancs de japon s'inscrit la mémoire des corps. « [...] *entre disparition et remémoration, c'est un travail dédié aux disparus des camps de la mort*¹ ». La mémoire a besoin d'images, l'œuvre d'art est un porte-voix, elle redit et fait revenir. La reprise graphique est une réplique, elle est la marque d'une forme de revenance, figure résistante à la disparition. Le retour de ces figures dessinées est rendu possible par les voies du dessin re-produit, le transfert graphique est reconduction. L'image fait ressurgir des figures ensevelies. Avec la série *A des amis qui nous ont manqué*, 1997-2000 [III.23, 24, 30], l'artiste ressuscite l'image survivante dans une nouvelle visibilité, le relevé des images rescapées participe à leur relèvement. La reprise ou le report, fussent-ils des ombres imperceptibles, sont des modalités du voir.



III. 23. *A des amis qui nous ont manqué*, 1997-2000, Ecoline sur Japon nacré, 69 x 54,5 cm



III. 24. *A des amis qui nous ont manqué*, 1997-2000, Ecoline sur Japon nacré, 69 x 54,5 cm

¹ CERINO Jean-Marc, *A des amis qui nous ont manqué*, Saint-Etienne, Ed. des Cahiers intempestifs, 2000.

• FIGURER LE FIGURANT

Les sujets reconvoqués par Jean-Marc Cerino sont principalement des figures en marge de toute visibilité, en marge du regard de la société, détachés du rapport nécessaire d'altérité, dépourvus d'existence autre que celle désindividualisante et stigmatisante du groupe auquel ils sont rattachés. L'artiste tend par les moyens de la représentation de déplacer les figures de leur invisibilité, de les replacer dans l'espace commun d'une existence visible en dehors de tout communautarisme. Le peintre figure les figurants, les invisibles, comme dans les séries *Les travailleurs immigrés à la retraite*, 1998, *Les portefaix*, 1998, *Les Invisibles aussi ont une ombre*, 2002 [III.11 ; 28], *Dépositions*, 2004-2005 [III.17 ; 39 ; 40 ; 41], ou encore *Les transparents*, 2001 [III.32]. Ce dernier ensemble, par exemple, dépend de photographies prises par l'artiste à Mexico lors d'une résidence. Ce sont ces personnes, errantes, silhouettes flottantes, ombres invisibles aux regards des autres, transparentes donc, qu'il tend de rendre visible en transportant leur opacité dans les lieux de clarté picturale. Le figurant est une figure menacée dans sa représentation, figures d'à côté, « *les figurants seraient alors ceux qui habitent l'angle mort*¹ ». Le regard de l'artiste relève les zones d'ombres de notre indifférence, il interroge les possibilités chez l'autre d'avoir une figure, c'est-à-dire, de figurer. Rendre une image aux invus, c'est envisager une dignité et une existence symboliques, « *je souhaite rendre par la peinture une dignité aux êtres* », précise Jean-Marc Cerino. Son engagement artistique est indissociable d'une forme de responsabilité, l'esthétique est couplée à des exigences éthiques, voire politiques, « *l'activité politique est celle qui déplace un corps du lieu qui lui était assigné ou change la destination d'un lieu ; elle fait voir ce qui n'avait pas lieu d'être vu*² ». L'art serait le moyen d'inaugurer de nouveaux rapports. L'artiste se fait témoin et passeur de ces existences, de ces figures dont la reconnaissance passe d'abord par une représentation autre que collective. Aussi, les figures peintes ou dessinées sont-elles toujours décontextualisées dans l'espace de représentation. Refusant de les convertir en idoles de la marginalité, c'est

¹ VERT Xavier, Edito, in *Figure, figurants*, De(s)génération n°9, Saint-Julien-Molin-Molette, Jean-Pierre Huguët Editeur, 2009, p. 2.

² RANCIERE Jacques, *La Mésestence, Politique et Philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 33.

leur singularité, la distinction de leurs traits qu'il dépeint, hors de toute identification et exemptes de signes d'appartenance. Les présences représentées le sont hors-contexte dans le fond vide et monochrome de la toile ou de la feuille, éloignées de leur situation originelle, extirpées, deterritorialisées, « *déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis*¹ ». L'artiste est celui qui travaille ce déplacement. La présentation d'un visage singulier ouvre un principe de reconnaissance ; en ce sens elle se distingue de la confusion anonyme. La figure singulière et reconnaissable de chaque être portraituré se démarque de l'insignifiance du figurant, « *au sein de chaque groupe d'humains chaque visage est signe et se distingue des autres. Au cœur de la ressemblance, il y a l'espace possible de l'espace infime qui démarque le visage de chaque acteur de celui de ses semblables et fait de lui un homme reconnaissable*² ». Ce sont dans ces espaces picturaux quasi indiscernables que Jean-Marc Cerino œuvre cet espace infime de démarcation. La profanation du visage singulier signe la négation de l'homme, « *l'inconnu n'a de visage pour personne, il est fondu dans l'anonymat de la foule, sans relief personnel. Etre connu en revanche signifie bénéficier de la re-connaissance des autres [...]. Offrir la singularité de son visage, c'est attester aux yeux des autres de la plénitude de son existence*³ ». Blanc sur blanc, l'être reconvoqué expose avant tout, avant la violence qui lui est faite, la nudité de son existence, détourné de la situation qui le rendait invisible. « *Le sujet de sa peinture n'est pas l'exclusion, la marginalité ou la violence sociale, mais les êtres singuliers ou, dit autrement, la singularité de chaque existence*⁴ ».

Pour le projet *Dépositions III*, 2004, les figures peintes passent symboliquement d'un lieu de non-visibilité à l'espace de l'exposition. *Dépositions III*, est le dernier volet de l'ensemble *Dépositions*. Ce travail est l'aboutissement d'une action artistique menée par le peintre en Maison d'Arrêt⁵. Jean-Marc Cerino plongé au cœur de l'environnement pénitencier, s'est ouvert aux détenus à travers une posture d'échange et de dévoilement réciproques. *Dépositions III*, 2004, c'est aussi le lieu d'échanges

¹ DELEUZE Gilles, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Ed. de Minuit, 1972, p. 162.

² LE BRETON David, *Des visages : essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 1992, p. 206.

³ *Ibid.*, p. 264 et 283.

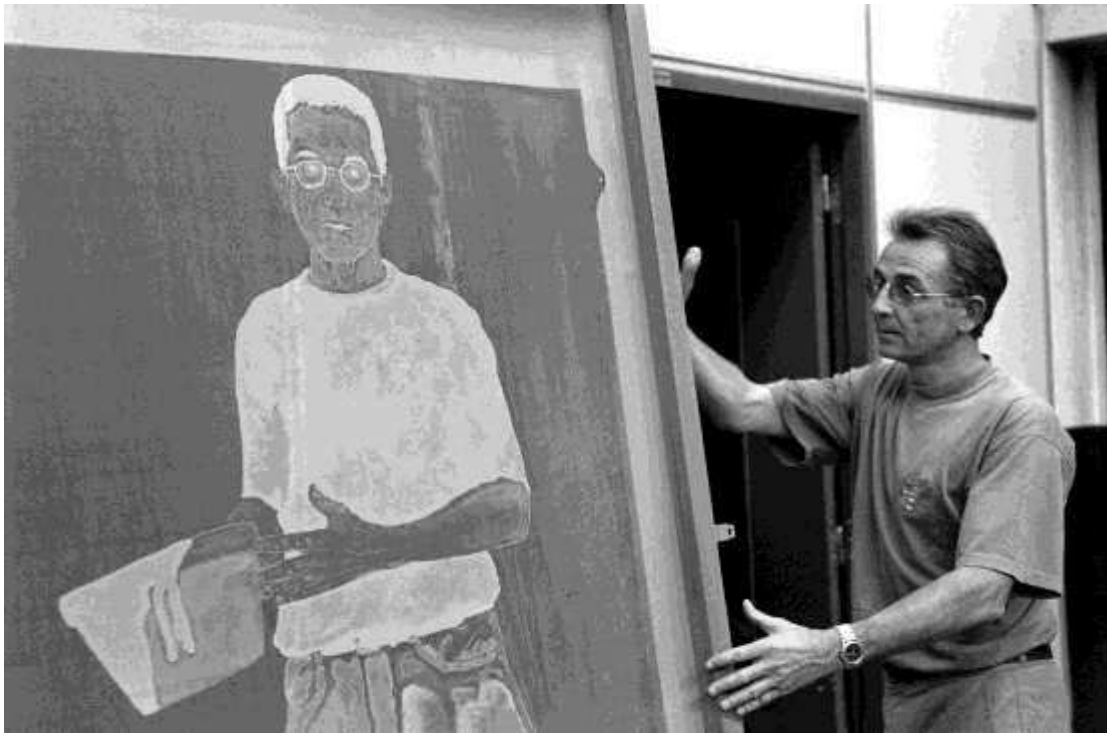
⁴ GAILLOT Michel, *Jean-Marc Cerino, Le lieu en offrande*, op. cit., p. 26.

⁵ Action artistique, « *Jean- Marc Cerino : Artiste en résidence à la Maison d'Arrêt de la Talaudière* », Saint- Etienne, 2006.

photographiques puisque cette série est le fruit d'une complicité photo-picturale du peintre et d'un photographe, Philippe Hervouet (corrélativement à *Dépositions I* concrétisée avec le photographe Pierre Arnaud). Le passage par la photographie est ce sans quoi cette œuvre n'aurait pu voir le jour ; elle est passation d'un visible, elle transporte, elle éclaire le projet artistique de sa lumière sensible. Le photographe prend en photo les détenus qui ont souhaité participer au projet, de face, en pied, selon les attentes du peintre. Aucune posture, aucune pose ne leur est cependant dictée. Nous sommes bien loin du document judiciaire et autres bertillonages. Ces mises en images sont les documents premiers, relevés d'existences, témoignages pour des reprises picturales. Le passage par l'intermédiaire du photographe a été primordial pour les détenus ainsi que pour l'instance pénitentiaire : l'artiste peintre n'est pas celui qui prend, il est celui qui fait passer. L'artiste se sert de ces images points de départ pour son travail de transposition graphique et picturale. Il s'agira comme toujours de se défaire de la prégnance et de la transparence photographique, s'en défaire ... les détruire même ainsi que l'exige le contrat moral passé avec la Maison d'Arrêt. Ces photographies, en effet, nées du geste du photographe, ne sont pas considérées comme "artistiques" : trop lisibles, ces "photos d'identité" collent aux référents-sujets. Or, les détenus sont assignés, dans l'ombre, à l'écart du regard des autres, à l'anonymat. Ces documents en tant que traces objectives d'une réalité, reconnaissables donc, ne peuvent sortir, ne peuvent être vus, montrés, exposés hors du lieu pénitencier. Ces images premières, invisibles puisque détruites, renaissent dans des propositions picturales qui pourtant mettent en lumière les traits singuliers des personnes détenues. Statut ambigu du document photographique "non artistique" qui s'efface pour renaître dans l'écart d'une peinture "artistique" dépendante pourtant de ces images inaugurales. De même que l'artiste œuvre la décontextualisation des figures qu'il peint, la possibilité de figurer est avant tout ici question de déplacements. Le travail pictural serait donc un travail de déplacement, de transport, de transfiguration de ce visible trop ou pas assez visible que propose l'image photographique. Le photographe pour ce projet est un passeur au service de l'artiste peintre, à l'instar d'Eugène Atget devant l'atelier duquel un panneau indiquait « documents pour artistes ». La photographie s'efface, elle laisse la place au pouvoir symbolique de la peinture. L'exposition des œuvres dans l'espace public soulignera le passage

d'un territoire à un autre, de la captivité d'existences à l'ouverture aux regards, de l'invisibilité obligée à une visibilité hors-contexte.

Pour la série intitulée *Savoir, c'est se souvenir*, 2000 [III.25-27 ; 33 ; 44], Jean-Marc Cerino s'est également intéressé à la figure du figurant, à l'artisan, acteur discret de l'angle mort, travailleur pourtant des images dans un établissement de photogravure. Passeur de figures invues, il remarque aussi à travers ce projet les traces de sa propre mémoire en rappelant la transmission de savoir dont il a bénéficié. L'artiste évoque à plusieurs reprises¹ son apprentissage du dessin auprès d'un oncle photgraveur. Proche de la sérigraphie, la technique de la photogravure permet l'impression de motifs complexes sur tissu. L'artisan photgraveur détaille les centaines de formes du modèle qui seront imprimées les unes après les autres, couleur après couleur sur le carré de soie. Dans l'ombre, l'artisan travaille, il reproduit minutieusement les formes qui correspondent aux multiples couleurs du motif à reproduire à l'aide d'une couleur unique sur des feuilles de polyester qui serviront ensuite à la réalisation des écrans. Comment ne pas entendre les analogies de ce métier avec les moyens



III. 25. *Savoir, c'est se souvenir*, Réalisation, Bourgoin-Jallieu, 2000

¹ Rencontre avec l'artiste, Printemps 2007.

plastiques engagés dans l'œuvre de Cerino : esquisses et dessins blancs réalisés sur polyester, panchromie des figures, report, mise au carreau, reproduction, écran, passage, transfert ; l'artiste, dans son désir de dépassement d'un motif inaugural ne répond-il pas à l'asservissement de la pure reproduction à laquelle était contraint son oncle photogaveur ? L'artisan transpose, l'artiste transporte. Dans *Savoir, c'est se souvenir*, 2000 [Ill.25-27 ; 33, 44], l'artiste retourne sur les lieux de son apprentissage, lieux qu'il n'a jamais foulés que par l'intermédiaire des retranscriptions de son oncle. Mais, au-delà de l'anecdote personnelle, l'artiste témoigne et rend visible par un retournement de l'image. Pour ce travail, il rend hommage aux artisans photogaveurs en produisant des portraits en pied, par les moyens de la photogravure, des photogaveurs eux-mêmes. Les travailleurs ont accepté de déposer leur image, de devenir à leur tour motifs de leurs propres réalisations. Ils se réfléchissent sur leurs tirages. Car, si l'artiste intervient pour l'élaboration du projet : prises de vue, détourages, photomontages, dessins préparatoires au brou de noix, ce sont eux les artisans qui pour cette série ont imprimé leur image sur le tissu. Le travail en effet ne donne pas lieu cette fois-ci à une transposition à l'encaustique sur toile. Les modèles isolés de tout environnement sont re-produits en blanc sur blanc : en photogravure blanche sur voile d'Organza blanc semi-transparent. La photogravure se substitue au traitement pictural. Le dessin au brou de noix réalisé par l'artiste est devenu le négatif pour les artisans de leur propre mise en image, ils en reportent les nuances de blanc sur les voiles, « *le tissu devient miroir, l'empreinte laisse émerger le corps de celui qui lui donne corps. Indirectement, les ouvriers laissent leur marque, impriment leur mémoire dans un processus technique qui reste d'habitude collectif, impersonnel, anonyme*¹ ». Les travailleurs peu visibles, artisans-artistes effacés dans le processus de production des images, se trouvent éclairés à travers cet appel à figurer.

La posture de l'artiste est celle du passeur ; effacé, il reconduit des traces effacées, il rappelle des visages perdus, il éclaire des figures invisibles ; toujours à travers une représentation affaiblie, en blanc sur blanc, il convoque la singularité du visage de l'autre, hors contexte, qu'il transfère dans l'espace commun d'un même fond monochrome, dénué de fond.

¹ GOLDBERG Itzhak, « L'impression de la mémoire », in Jean-Marc Cerino, *Savoir, c'est se souvenir*, Exposition, Musée de Bourgoin-Jallieu, 14 novembre 2000 -11 mars 2001, Ed. du Musée de Bourgoin-Jallieu, 2006, p. 14.

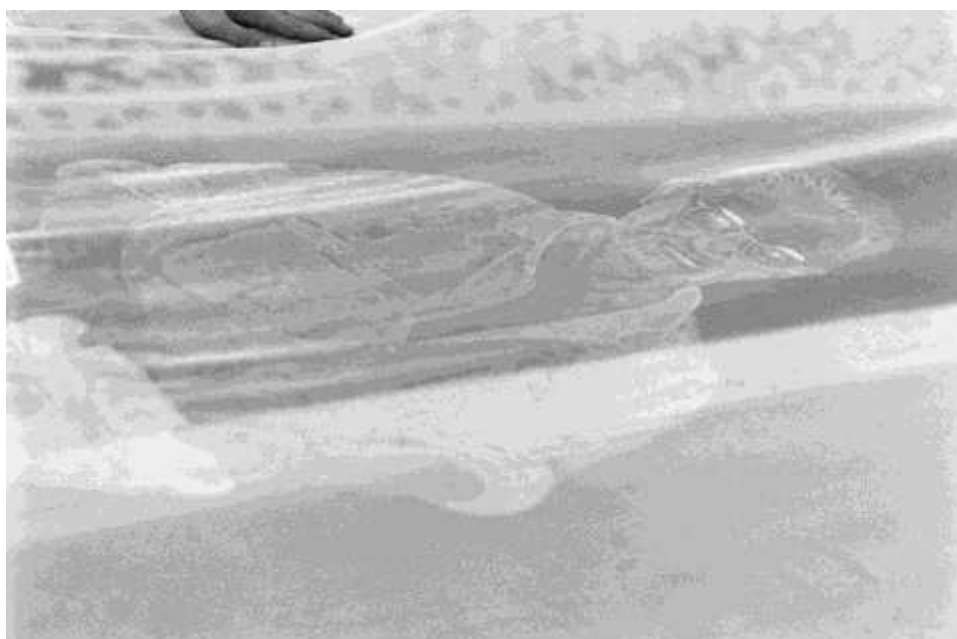
D'autres toiles naissent de rencontres singulières ou de rapports plus intimes, ces pièces autonomes ne font pas partie d'un ensemble, évoquons en ce sens *Justine aux crânes*, 1997-1998 [III.4], *Jeune homme*, 2002 [III.2], ou encore *Plateau I*, 2002 [III.18]. Elles participent néanmoins au même fond commun que les autres propositions picturales.

Quel est le mode d'apparaître de ces figures?

Comment reviennent-elles ? Sous quelles conditions se font-elles voir?



III. 26. *Savoir, c'est se souvenir*, Réalisation, Bourgoin-Jallieu, 2000



III. 27. *Savoir, c'est se souvenir*, Réalisation, Bourgoin-Jallieu, 2000

3. Figures passantes

- **PASSAGES ET SURVIVANCES**

Mettre en lumière des figures invues, faire revenir des images-traces, rappeler des visages, rendre visibles les transparents, Jean-Marc Cerino, peintre de la figure humaine ne reconvoque t-il pas ces êtres singuliers sous la forme d'ombres ? « *L'ombre c'est ce qui se sépare du corps et demeure¹* ». Les figures affaiblies par les translations plastiques ne sont-elles pas des pellicules détachées, éloignées de leur modèle absent ? L'image est ce qui reste, vestige ou relique, elle rappelle, elle révèle, fut-ce en voilant.

La série *Les Invisibles aussi ont une ombre*, 2002 [III.11 ; 28], dépend de prises de vue réalisées à Mexico. L'artiste dit avoir été marqué par ces personnes transparentes, en "marge", invisibles aux yeux des autres, ombres errantes que personne ne semblait remarquer. L'artiste, les remarquant, les sort de l'ombre, il les transpose avec leur ombre dans la clarté picturale d'une peinture albifiante. Il travaille aussi l'opacité dont ils sont dépourvus : corps transparents, traversés par l'indifférence qui ne retient aucune existence. *Les Invisibles aussi ont une ombre* donne lieu à une série de reprises à l'encre blanche sur papier japon moiré blanc. De la taille d'une main, au cœur des carrés de japon, détournés de tout environnement, les voici les invisibles matérialisés par leurs vêtements traités en pâte grumeleuse ; les peaux, elles, sont traduites en encre fluide, elles sont de



Ill. 28. *Les Invisibles aussi ont une ombre*, 2002, Ecoline sur japon nacré, 69 x 54,5 cm

l'ordre du presque rien. Les modestes portraits en pied sont redoublés, ils sont portés par leur double, leur ombre portée révélée par la photographie, « *l'ombre, cet envers de la figure, est cet invisible caché sous le visible, sa*

¹ MAURON Véronique, *Le signe incarné : ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Hazan, 2001, p. 87.

*contre-partie exacte*¹ ». Seule l'ombre uniforme, dense et blanche elle aussi, fait poids et redonne forme à la figure. L'ombre est ce qui rend visible l'invisible. Cette série n'est pas sans correspondances avec les *Walkings* de l'artiste Francis Alÿs à travers lesquels nous retrouvons la figure du marcheur, ombre errante orientée par son ombre. La photographie incarne les ombres. L'ombre atteste de l'étant de ces invisibles : reconnaissance de la lumière qui leur donne corps. « *Ô ombres vaines sauf en leur apparence*² », l'ombre immatérielle est porteuse d'un corps. Les ombres portées sont les garantes d'un être matériel, « *car ce qui projette une ombre est forcément réel*³ ». Les êtres diaphanes que rencontre Dante dans le Purgatoire sont d'une réalité désincarnée et fantomatique, doubles sans poids, traversés par la lumière, ils n'ont pas d'ombre portée, « *je me tournais vers le côté, avec la peur d'être abandonné, lorsque je vis la terre obscure devant moi seule*⁴ ». L'image de la doublure immatérielle rend visible et donne réalité aux corps, qu'elle remarque « *l'ombre n'est pas le dédoublement, mais la doublure du soleil [...] le double est l'ombre portée qui rend toute chose à la fois possible et impossible, réelle et virtuelle [...] Tout seul, il n'est rien. Si un double ne le garantit plus dans son être, il cesse d'exister*⁵ ». Être sans ombre équivaut à n'être qu'une ombre, invisible et immatérielle. Cerino, pourtant, à l'exception de cette série, ne peint jamais les ombres des figures qu'il présente détournées et flottantes dans l'espace évidé de représentation. N'incarnerait-il pas des ombres dans la ténuité de sa peinture ? Le double garant de l'existence, n'est-ce pas tout autant la figure de l'autre qui me regarde ?

Représenter c'est donner accès au visible, travailler contre l'effacement, contre l'oubli. Le passage des êtres que l'artiste choisit de peindre est celui d'un franchissement, d'une sortie d'une genèse temporelle et territoriale photographique pour une nouvelle figure extemporalisée et déterritorialisée dans les morceaux de polyester translucides ou dans les grandes toiles voilées d'encaustique. Redressés après recouvrement (infra : *Gestation picturale*), les portraits à la cire à l'échelle de leurs modèles s'inscrivent dans des toiles de la taille d'une porte. Ils se tiennent comme suspendus dans l'ouverture du tableau. Le passage est celui du franchissement d'un seuil.

¹ STOICHITA Victor I., *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000, p. 7.

² DANTE Alighieri, *La divine comédie*, Paris, Ed. Diane de Selliers, 1996, Passage de l'Antépurgatoire.

³ GOMBRICH Ernst, *Ombres portées : leur représentation dans l'art occidental*, Paris, Gallimard, 1996, p. 24.

⁴ DANTE Alighieri, *op. cit.*

⁵ ROSSET Clément, *Le réel et son double, essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976, p. 47.

Dépossession corporelle : la figure peinte témoigne du passage d'un corps pour son ombre. Ombre décolorée, empreinte blanchie ; l'albification participe à cette économie du passage, « *le blanc permet aux choses de devenir visibles¹* », « *le blanc comme couleur ancillaire, aurait ainsi la faculté de s'effacer et de se mettre au service de ce qui, en d'autres conditions, n'accède pas à la visibilité²* ». La figure reconvoquée dans une panchromie blanche est transfigurée dans son passage, éclairée et presque confondue dans le fond blanc, elle revient sous la forme d'une ombre fantomatique. « *Il n'est pas fortuit d'ailleurs que le blanc (candidus) qui constitue la couleur exclusive de ce fond soit traditionnellement la couleur même du "candidat" comme celui qui aspire à un autre statut, en est sur le seuil, c'est-à-dire finalement est la couleur du passage³* ». Il est vrai que les portraits en pied offerts par Jean-Marc Cerino, décolorés à l'encre ou à l'encaustique, entretiennent des rapports troublants avec la pâleur des spectres. L'artiste fait passer dans ses médiums blancs des figures d'ombre. Survivantes, elles seraient, puisque passées par le caractère mortifère de la photographie. Cette pensée du photographique comme tanatographie a travaillé la réflexion esthétique de l'artiste qu'elle nourrit toujours. Les figures incarnées dans le médium pictural reviendraient de la mise à mort photographique, « *je pense que la photographie c'est le royaume des morts* », précise le peintre. Fasciné par la



Ill. 29. *Les Rêveurs* (Remo Bodei), 2008, Encaustique sur toile et cales de bois, 200 x 100 x 5 cm, Brou, Monastère Royal de Bourg en Bresse, 2008

¹ RYMAN Robert, in *Monochromes*, Artstudio n°16, 1990, p. 80.

² GHADDAB Karim, in *Jean-Marc Cerino: ... dans les lanières des seuils*, Lyon, Fage, 2008, p. 47.

³ GAILLOT Michel, *op. cit.*, p. 38, note 18.

dimension mortifère de l'image photographique, c'est avec elle qu'il s'entretient, c'est d'elle dont il tend de se dépendre tout en y étant fortement empreint ; apparitions menacées de disparition, ses portraits proviennent d'un rapport tensoriel entre exécution et résurrection. « *Cela n'aurait pu être sans cette alliance, cette promiscuité avec la photographie et son caractère mortifère. En tant qu'image d'un passé "aussi proche soit-il", la photographie est entièrement habitée par ce caractère ; ou du moins pour moi, ce caractère l'habite toute entière, et cela me terrifie et me fascine également¹* ». La photographie selon cette acception, entraînerait la figure prise dans un lieu de non-retour, n'est-ce pas en cela qu'elle serait si précieuse à la reconvoction désirante du peintre ? En passer par la photographie pour en renaître, « *la chambre noire [...] est l'entrée d'un royaume où la lumière agrandit les ombres, celles des fantômes à notre image et des morts en train de naître²* ». Ce passage c'est aussi le coup de la coupe dont Cerino cherchera à se démarquer. Le paradigme photographique comme mise à mort refait surface, la photographie serait toujours le passage d'« *un temps évolutif à un temps figé, de l'instant à la perpétuation, du mouvement à*



III. 30. *A des amis qui nous ont manqué*, 1997-2000, Ecoline sur japon nacré, 69 x 54,5 cm

l'immobilité, du monde des vivants au royaume des morts, de la lumière aux ténèbres, de la chair à la pierre... tout vivant qui se met dans le champ aveugle, en position d'être pris sous la coupe d'un regard irrégardable et mortifère, ce vivant ne peut jamais qu'y passer, c'est-à-dire lui-même, d'un seul coup et une fois pour toutes, transformé, à l'image de la Méduse, en ce que sont les morts : figés, transis, statufiés pour avoir été vus [...]. La médusation photographique n'est pas autre chose que ce passage infernal et spéculaire³ ». Fixation de

¹ *Ibid.*

² MACE Gérard, *op. cit.*, p. 51.

³ DUBOIS Philippe, « Le coup de la coupe », in *L'acte photographique*, Colloque de la Sorbonne, Les cahiers de la photographie numéro spécial, Paris, ACCP, 1983, p. 62-63.

la figure, gélation mortifère, sidération, la démarche esthétique du peintre est une aspiration au dessaisissement de ce ravissement, pour que la figure humaine représentée ne soit pas livrée au regard, dénudée par un clin d'œil instantané. Si l'éclairage photographique a été instantané, l'artiste met à nouveau en lumière ces images subites en les déroband. La reprise en peinture est une forme de revenance, ces portraits sont des images ressuscitées, ce sont de profanes figures lazaréennes. « *La résurrection de Lazare est une figure retournée du sacrifice, c'est un sacrifice "réparé" [...]. Ressuscité, Lazare est métamorphosé [...]*¹ ». La reproduction survient après la prise de vue, après la destruction. Mais la figure n'en sort pas indemne, la prégnance photographique, la passation thanatographique est encore sensible, elle porte en elle ce caractère lazaréen, elle devient une figure revenante, une ombre blanche. La poésie latine à travers le terme *umbra* désigne l'humain après sa mort (photographique ?). Le rapport premier à la photographie plutôt qu'au modèle vivant, inscrit la figure dans un rapport de perte. Et même lorsque les points de départ sont exceptionnellement des dessins fait de la main d'un autre disparu, comme pour la série *A des amis qui nous ont manqué*, 1997-2000 [Ill.23, 24, 30], ce sont toujours des traces ressuscitées. Pour cet ensemble, en refaisant les dessins des déportés, l'artiste s'engage dans le processus de la "réplique" qui selon Freud, permet aux figures ensevelies de réapparaître. L'image survivante est une résistance de la mémoire.

« *Le portrait rappelle la présence, aux deux sens du mot rappel : il fait revenir de l'absence, et il remémore dans l'absence. C'est ainsi que le portrait immortalise, il rend immortel dans la mort. Mais plus exactement peut-être : le portrait immortalise moins une personne qu'il ne présente la mort (immortelle) en (une) personne*² ». Aussi, face aux portraits à l'encaustique de survivants d'Auschwitz, et tout autant devant les autres figures en pied, pouvons-nous penser à la revenance telle que l'exprime George Semprun rescapé des camps, « *je n'avais pas vraiment survécu à la mort, je ne l'avais pas évitée. Je n'y avais pas échappé [...] j'étais un revenant en somme. [...] Peut-être n'avais-je pas tout bêtement survécu à la mort mais en étais-je ressuscité :*

¹ GHADDAB Karim, *op. cit.*, p. 46.

² NANCY Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 54.

peut-être étais-je immortel désormais. En sursis illimité, du moins comme si j'avais nagé dans le fleuve Styx jusqu'à l'autre rivage¹ ».

Le processus d'enfouissement d'un corps dans des bandes de cire ne serait-il pas de l'ordre de la déposition (les ensembles *Dépositions*), c'est-à-dire de la mise au tombeau ? Le passage dans la matière cire, matière de la survivance des formes, rend les figures d'autant plus immémoriales. Revenantes, elles sont affaiblies, amincies, presque effacées. Empreinte en filigrane ou dérobée, embaumée dans le linceul d'encaustique blanche, l'image est à lire sur le mode de l'évidement qui résiste à l'évidence d'une vision immédiate, dégagée de toute certitude. Les figures peintes sont les indices d'une perte, d'une déperdition, voire d'un évidement kénôtique. De la couleur des couleurs disparues, comme tout portrait, elles sont traces d'absence et portent en présence l'incomplétude d'une présence, l'ombre survivante, « *ce à quoi donne accès la représentation touche plutôt à l'absence de la présence ou à une présence absente qu'à la complétude ou à l'entière de la présence²* », ou pour reprendre Nancy, « *il est donc question, au fond de la représentation, du rapport avec une absence et un absent dont toute présence se soutient, c'est-à-dire se creuse, s'évide, respire et vient à la présence³* ». La figure représentée ne présente rien d'autre que son retrait, l'évidement qu'elle porte au-devant, l'économie de la représentation est une économie de la perte et le portrait porte cette présence en négatif, remarque la présence dans l'absence. Les figures hiératiques, voilées d'encaustiques, embaumées, à l'instar des portraits du Fayoum, sont parées pour le passage et leur revenance.

L'artiste convoque les figures en les effaçant ; ces dernières néanmoins résistent à leur dissolution qui est reportée. La blancheur ne gagne pas tout. Les figures ténues de Jean-Marc Cerino, reviennent, comme des rémanences, instables, au seuil d'une présence toujours différée. Ce sont des figures passantes, précaires, flottantes dans un bain d'arrêt transitoire, entre révélation et disparition.

Quel sont les modalités de leur apparition ?

¹ SEMPRUN George, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 194.

² GAILLOT Michel, *op. cit.*, p. 15

³ NANCY Jean-Luc, *La représentation interdite*, *op. cit.*, p.22.

• OPACIFIER LA TRANSPARENCE

« *Peindre c'est se placer en position d'humilité, à l'écart du monde qui avance dans une frénésie qui a progressivement évincé le langage pictural pour y substituer une fascination pour son univers de mouvement, un univers de spectacle*¹ ».

Les œuvres de Jean-Marc Cerino résistent à la pure transitivity du signe qu'elles portent, éconduisant la transparence pour son opacité, elles se refusent à toute évidence. Nullement spectaculaires, les figures convoquées, dérobées simultanément, se dévoilent à peine à travers des visibilitées aussi infimes qu'élaborées. En ton sur ton, les délicats dépôts de matière sur papier japon, les encres blanches sur polyester ou encore les photogravures sur voiles d'Organza sont quasiment aveuglés. Les grandes toiles mises au secret par les voiles d'encaustique opalescents sont elles aussi des images affaiblies, effacées, vacillantes. Peintures « maigres », pellicules minces, infra-images, de l'ordre du "je ne sais quoi et du presque rien", elles résistent à la prise de vue du spectateur. Traces désépaissies, résidus en filigrane, les représentations atténuées sont les indices de la figure éclipsée. Alors que la photographie serait la marque de l'abolition des distances, l'artiste questionne les limites de la représentation, à la recherche de la trace la plus ténue, maintenant l'image au seuil de sa dissolution. Aussi, reprend-il régulièrement ses grandes toiles. Ces pièces en effet se modifient avec le temps, les couches de cire se condensent, le derme s'affine comme une cicatrice tend à s'effacer et le portrait en pied ressort de plus en plus. Lorsque la figure sous-jacente est trop visible, comme remontée à la surface, l'artiste repasse un tissu de matière picturale afin de préserver ce seuil critique, pour mieux suspendre la figure entre-deux-eaux. Représenter, c'est peindre la distance qui nous sépare d'une vision préhensible et immédiate, c'est manifester ce qui se retire. Peindre en voilant, c'est appeler ce qui se dérobe (sous la robe d'encaustique par exemple). Ces figures peintes en appellent moins à l'absence qu'à l'*absens* de la présence du modèle ; l'*absens* pour reprendre Jean-Luc Nancy en tant qu'incomplétude de la

¹ SANS Jérôme, « Objets de culture » in *Aspects de l'art au XX^{ème} siècle : l'œuvre re-produite*, Franchin Catherine, Foray Jean-Michel, Blanchet Jean-Paul (Dir.), Centre d'Art Contemporain de Meymac, 31 août – 1^{er} décembre 1991, Limoges, Ed. Centre impression, 1991, p. 49-50.

présence absente : la représentation se refuse dans son inachèvement à combler les regards d'une vue sans défaillance. Cette *absens* au contraire est la revendication d'une distance, d'un manque à voir, une perte. L'image affaiblie, imparfaite, manifeste « *le deuil de la représentation comme exigence d'une reproduction à l'identique des apparences [...] la peinture cesse d'être un miroir [...] elle représente la résistance du réel à se laisser représenter ou dit autrement, l'écart qui existe toujours en elle entre ce qu'elle porte au visible et la chose même*¹ ». A l'opposé de l'idole présentifiée, l'image résistante reconduit des visibilités et éconduit le regard. Les figures peintes par Jean-Marc Cerino, voilées d'une opacité translucide, réfutent l'acte photographique en tant que « *voile transparent et paralysant*² ». L'enjeu de l'image résistante est celui d'un dialogue entre impossibilité de voir et possibilité d'entrevoir. Déclinant toute forme de complétude, lacunaires et déceptives, ces figures résistantes engagent un regard motivé par l'épreuve de la mise à distance, elles inquiètent la satisfaction scopique. Les œuvres de Jean-Marc Cerino déjouent ce mode d'incorporation en enrayant la visibilité en tant que lisibilité et pénétration absolue par l'œil, « *avec la transparence vient le désir d'évidence*³ ». L'artiste au contraire précise son désir d'opacité, le manque à voir s'adresse à un regard désirant structuré par les figures dérobées. Des œuvres qui outrepassent l'évidence référentielle font objection à l'image comme idole et dialoguent avec l'icône. L'artiste pourtant, désapprouve avec intensité toute affinité avec l'icône. Pourquoi une telle contestation ? Cette peur de l'icône ne serait-elle pas crainte de l'idolâtrique "icône moderne" ou image transparente sans écart ? L'idole se présente dans son immédiateté préhensile, sans transitivité : "je vois donc je sais" (*eido*). Nous pensons alors aux icônes-surfaces offertes sur le mode de la consommation spéculaire d'Andy Warhol, « *la limpidité [...] leur confère une visibilité maximale [...] ce qui est à voir suffit à rassasier le regard [...] donnant à voir une mécanique réelle qui ne cache plus rien [...] c'est le sens donné par l'artiste américain à la surface même de ses œuvres, surface par laquelle tout le dispositif se révèle*⁴ » : il n'y a rien en dessous : superficialité affirmée, tout est à découvert. A l'encontre de l'iconomanie spectaculaire,

¹ GAILLOT Michel, *op. cit.*, p. 7.

² DUBOIS Philippe, « Le coup de la coupe », *op. cit.*, p. 163.

³ De GROU G. et Gilbert C. « De l'obscur à l'opaque », in , *Le Verre*, Traverses n°46, Paris, Ed. Centre Georges Pompidou, 1989, p. 136.

⁴ FRECHURET Maurice, *La machine à peindre*, Paris, Ed. Jacqueline Chambon, 1994, p. 133.

Cerino travaille l'opacité de la représentation à travers une pensée du manque et du retrait en corrélation avec l'économie iconique. A la fascination médusante de l'idole, répond la pensée de l'icône, dispositif spéculaire affirmant sa part d'invisibilité. A l'instar des expériences visuelles limites de l'artiste, l'icône s'envisage comme image affaiblie, elle est « *image transpercée* », et se « *retire autour de l'évidence invisible qu'elle décèle pourtant*¹ ». En résonance avec l'image-icône, les œuvres de Jean-Marc Cerino se font écrans bifaces porteurs d'invisible, dissociées de l'idole qui serait un tout donner à voir sans écran, illusion et figure de substitution d'un néant. Images affaiblies, elles soutiennent une dissimilitude. « *Abandonner l'image à son invisibilité, c'est la créditer d'un pouvoir encore plus fort qui ne se résume plus seulement à l'énonciation de sa ressemblance*² ». Les œuvres blanches et vacillantes du peintre manifestent à travers leur défaillance visuelle, un noyau d'invisibilité qui est l'opacité du désir de voir. Les figures presque effacées dialoguent avec l'infigurabilité, affirmant une part de cécité au cœur de la représentation, l'attitude plastique de l'artiste dénoterait une volonté « *idoloclaste*³ ». Les figures peintes s'offrent au regard en s'y dérochant, sur le mode de la défection, elles s'écartent d'une visibilité assurée et immédiate. L'artiste pense la représentation dans sa déchirure, il travaille le caractère déceptif de l'image incomplète par nature et désirante parce que déceptive.

• IMAGES MINCES ET EPIPHANIES PROFANES

Blancs sur blanc, les êtres représentés en pied paraissent surexposés, comme des photographies peuvent être brûlées de lumière. Ombres blanchies de la photographie initiale, les différentes peintures évoquent les fantomatiques photogrammes, « *affaire d'ombre en négatif, l'image photogrammatique ne présente jamais que des traces fantomatiques d'objets disparus [...] objets qui ont été placés sur le papier et dont on ne perçoit que la trace, l'ombre blanche... seul compte dans le photogramme, le principe de*

¹ MARION Jean-Luc, *La croisée du visible*, Paris, La Différence, 1992, p. 109.

² TAL COAT Pierre, in *Tal Coat*, Genève, Ed. des Musées d'Art et d'Histoire, 1997, p. 39.

³ KATZ Stéphanie, *L'écran, de l'icône au virtuel: la résistance de l'infigurable*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 49.

*dépôt, de la sédimentation, du nappage des couches de lumière*¹ » ; les "couches de lumière" rappellent la stratification de cire, les dépôts d'encaustique blanche. Les stratégies d'effacement du peintre travaillent contre l'image transparente aveuglante pour une visibilité aveuglée, défaillante, conduisant le spectateur dans une expérience limite, une épreuve de perte, « *être dans le blanc, c'est perdre l'œil dans la disparition-apparition de la figure, c'est faire prendre conscience au spectateur par sa capacité à voir, d'une certaine finitude*² ». Entre survivance et disparition, comment les figures représentées s'éclipsent-elles de leur effacement, quelle est l'articulation de ces ombres blanches au visible ? Sur quel mode apparaissent-elles ? Echo à leur genèse photographique, ne seraient-elles pas photosensibles ?

Les dessins à l'encre blanche sur polyester présentés entre deux verres ne sont pas sans analogie avec les daguerréotypes. Prémices de la photographie, le daguerréotype contient une image que le miroitement de la plaque de métal fait apparaître, émouvante et fragile dans un glissement du négatif au positif, [III.32]. Image positive sans intermédiaire, le daguerréotype est une plaque recouverte d'argent, polie et réfléchissante comme un miroir (d'où son appellation anglaise *mirror*), il semble aussi refléter quelque peu les dessins blancs sur blanc de Cerino. A l'instar du daguerréotype souvent présenté sous verre, les dessins blancs de l'artiste sont des images "sensibles" avec lesquelles il faut jouer de la lumière comme du regard. Comme l'image gravée sur la plaque de métal apparaît dans un léger noircissement sous une certaine "tombée" lumineuse, les ombres blanches s'obombrent sous un certain angle de vue : point sensible de la lumière qui révèle et fait surgir l'image de nulle part, détachée de son support. *Quasi* invisibles au premier abord, les œuvres blanches de Jean-Marc Cerino entretiennent des rapports de parenté avec la révélation photographique. Les ombres blanches éclipsées seraient des figures latentes à révéler, tels des négatifs. C'est le principe de réversibilité du négatif latent en révélation positive propre à la photographie argentique qui semble se rejouer avec les travaux de Cerino. Ses encres et peintures provenant d'un dépassement du photographique se retrouvent traversées par ses modalités d'apparition : elles renvoient au retournement du négatif. La révélation des ombres

¹ DUBOIS Philippe, *op. cit.*, p. 67.

² CERINO Jean-Marc, Notes de l'artiste.

blanches relève du paradigme photographique en tant qu'image latente. Les figures de la série *Les Transparents*, 2001 [III.32], par exemple, surgissent hors de leur condition blanche lors d'un glissement lumineux. Ce passage est de l'ordre de la révélation, cette réversibilité est celle du développement photographique qui repose sur une inversion du rapport clair-obscur du négatif. Le spectateur est invité à manipuler les dessins blancs, à faire basculer les écritures latentes en images lumière. Le contre-jour traduit l'impression blanche en nuances bistres, telle une révélation photographique, l'obombration émane donc de la lumière. Dans l'ombre du ton sur ton, les figures blanches restent invues tant que le revirement lumineux n'a pas lieu. La figure peinte, photosensible, se donne à lire dans l'interaction subtile d'une orientation lumineuse et de l'inclinaison d'un regard. Le retournement lumineux du négatif blanc en positif est le passage d'une blancheur invisible à son ombre visible, « *comme la lumière photographique produit l'image non pas par un effet d'éclaircie, mais par un effet d'obscurcissement*¹ ». En portant à la lumière, c'est-à-dire à contre-jour, les dessins sur polyester, nous en révélons les formes ombrées de blanc : l'encre claire vire en brun-grisé, voire anthracite selon le dispositif lumineux. « *Le jour naît avec l'ombre, avec l'ombre naît également l'image*² ». Des effets de volume et de modelé relevant de la précision du dessin sont également mis en lumière. Cette réversibilité de l'image révèle l'autre du même, « *apparition-disparition [sont] absolument consubstantiels du même, dans et par son autre*³ ». Les dessins blancs sur papier japon des ensembles



III. 31. *Dépositions II*, 2005, Ecoline sur polyester, 59 x 54,5 cm, Couvent de La Tourette, 2007

¹ SCHAEFFER Jean-Marie, *L'image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, p. 194.

² MINAZZOLI Agnès, *La Première ombre : réflexion sur le miroir et la pensée*, 1990, Paris, Ed. de Minuit, p. 12.

³ *Ibid.*

Les Invisibles aussi ont une ombre [III.11 ; 28], ou *A des amis qui nous ont manqué* [III.23 ; 24 ; 30], se donnent également à lire à travers le glissement négatif-positif. Comme des filigranes au cœur des supports papier, les figures traitées doublement en pâte et en lavis se confondent avec le fond... une légère trace blanc crèmeux... à peine : presque rien. Un coup d'œil oblique, un basculement de notre point de vue font glisser l'image latente du côté d'une apparition momentanée ; notre regard latéral nous fait passer (et l'image du même coup) de l'autre côté, dans un milieu d'ombres qui se montrent. Les corps s'assombrissent, les figures se décollent du support, l'image ambiguë, *quasi* spectrale, se détache, tel un hologramme et laisse apparaître de manière spectrale sa face cachée. Apparition/disparition ; *epiphasis/aphanisis*, la série *A des amis qui nous ont manqué*, manifeste



III. 32. *Les transparents*, 2001, Ecoline sur japon nacré,
69 x 54,5 cm, Coll. MAM de Saint-Etienne

une double révélation : apparition de l'image sur le mode du "positif" et dévoilement de dessins d'ombre réalisés en cachette par des déportés et confiés à l'artiste. Ces empreintes fantomatiques sont des présences ineffaçables qui font corps avec le papier, des pellicules inframinces rendues visibles par la lumière, « *l'inframince est là, dans le creux du papier, entre le recto et le verso d'une feuille mince*¹ ». Les figures latentes pour être visibles

¹ DIDI-HUBERMAN Georges, *L'empreinte*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle, Espace de la Galerie Sud, 19 février-19 mai 1997, G. Didi-Huberman (Dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 168.

quittent leur blancheur première, elle se font ombres, elles apparaissent après avoir fait l'épreuve de leur disparition dans la reconvocation albifiante ; double jeu de la lumière donc, en correspondance avec le développement photographique, « *la lumière c'est donc à la fois ce qui est nécessaire à l'apparition de l'image, mais c'est aussi ce qui risque de la faire disparaître, de l'effacer, de la gommer totalement : il faut autant se protéger d'elle que la chercher. Bref, le corps photographique naît et meurt dans et par la lumière. Il y va d'un passage fondamental. Affaire de transfert, de transmutation*¹ ». Les peintures et dessins à l'encre sont marqués par le contact premier à la photographie. Le blanc, tout comme la lumière, efface et révèle. Ce processus de résurrection d'une image latente par un glissement, une conversion de l'ombre à la lumière ou d'une lumière vers une autre lumière entretient quelques affinités avec la plus célèbre des images acheiropoïètes, le suaïre de Turin dont la révélation découle du photographique et du retournement en négatif, « *une diapositive (donc un négatif) encadrée dans l'autel et éclairée du dedans [...] une Résurrection désormais pensée en termes photographiques gagna alors tout le suaïre lui-même [...] c'est le suaïre qui s'est fait photographie, là commence son histoire*² ».

Les figures blanches de Cerino apparaissent comme des phanies lumineuses, elles se produisent sous l'effet de la lumière, littéralement, ce sont des *phainomen*. Effacées, confondues dans le blanc de leur fond commun, elles se reproduisent par effet d'obscurcissement sous une lumière indirecte. Ce sont des œuvres qui sollicitent la lumière. La révélation des "écritures-lumière", sur le mode du photographique, produit des images épiphaniques. Nous pourrions aussi bien en ce sens évoquer la série *Savoir, c'est se souvenir*, 2000 [III.25-27 ; 33 ; 44], car les portraits des travailleurs, photogravés en blanc sur voiles blancs, n'apparaissent, lumineux et spectraux, qu'à contre-jour. « *Le regard qui traverse ces toiles semi-transparentes, se heurte en même temps à une présence puissante, presque inquiétante*³ », les figures irradiées font corps avec le tissu traversé par la lumière. L'image lumineuse remémore non sans distance la hierophanie propre à l'icône : épiphanie sur fond d'or, « *les traités slaves d'iconographie*

¹ DUBOIS Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, op. cit., p. 207.

² *Ibid.*, p. 211.

³ GOLDBERG Itzhak, « L'impression de la mémoire », op. cit., p. 15

utilisent le mot "lumière" (svet) pour nommer le fond or-lumière de l'icône¹ ». Chez Cerino, l'apparition fragile et indirecte est celle d'une épiphanie profane. Ce processus d'apparition ne pourrait se faire en dehors des lieux de la quasi-transparence dans lesquels ces images s'inscrivent. L'artiste semble privilégier des supports translucides et des milieux diaphanes qui ne sont jamais purement transparents. Contre l'image transparente, il use de transparences opacifiées comme des voiles de tissu translucide, des verres dépolis, des feuilles de polyester (proche du calque), des papiers japon moirés, des pellicules d'encaustique opalescentes ; ces lieux de semi-transparence se jouent de la transparence, la lumière seule passe, le regard ne transperce pas ces supports diaphanes. Les milieux translucides sont des milieux de passage pour la lumière et pour l'image qu'elle relève. Atténuer la transparence, c'est la définition même du diaphane (qui laisse passer la lumière sans être transparent), le diaphane est interface, mi-lieu intercesseur. Traversé par la lumière lorsqu'il est support polyester, verre dépoli ou voile d'Organza, il manifeste alors l'opacité d'une figuration latente. Le diaphane, comme le feuilletage d'encaustique blanc des grandes toiles, « est le milieu du visible² », il est condition du visible. La lumière franchit la frange de cire mate des toiles porteuses des figures en pied. Ses dernières ne jaillissent pas dans un retournement lumineux comme pour les dessins ou les photogravures, elles transparaissent à peine, nous ne pouvons que présager à travers les couches diaphanes une ombre inframince. L'artiste en usant des formes de translucidité rend visible la conduction au visible, le cheminement de l'apparition, fut-elle voilée. « La vision, comme l'a dit Platon, suppose en dehors de l'œil et de la chose, la lumière. L'œil ne voit pas la lumière, mais l'objet dans la lumière³ ». La lumière seule transite au travers des supports ; la figure latente est conduite au visible dans une phaïneroscopie, elle sort du blanc, spectrale, comme un fantôme inversé. « Le diaphane est au sens littéral, "l'être ici de la lumière", c'est-à-dire le chemin même du regard qui l'accompagne et le traverse⁴ ». Le passage de la lumière dans les couches de cire rend sensible le

¹ DUBORGEL Bruno, *Malevitch, la question de l'icône*, Cierrec, publication de l'Université de Saint-Etienne, 1997, p. 63.

² DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée*, Paris, Ed. de Minuit, 1985, p. 29.

³ LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, 1961, rééd. Livre de poche, 1990, p. 207.

⁴ BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Esthétique du temps au Japon : du zen au virtuel*, Paris, Galilée, 2001, p. 167.

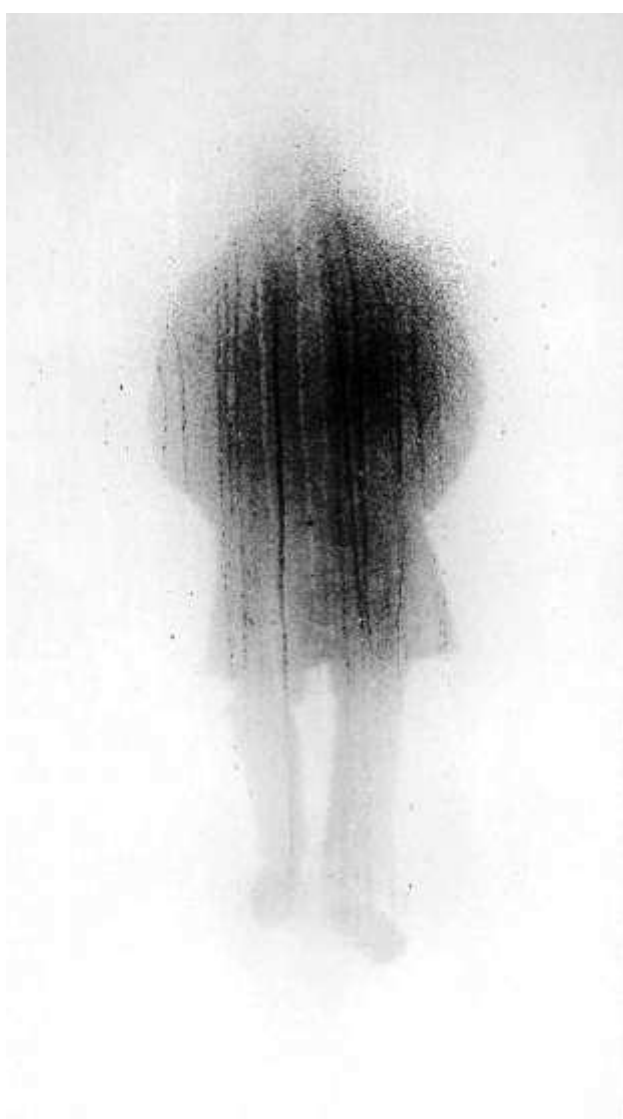
cheminement d'un regard, les moyens d'une remontée au visible. Le derme d'encaustique pellucide très mince incarne une forme de relais, il rend visible le diaphane, le milieu du passage, de l'ouverture. Le diaphane fait voir le voir, il est ouverture, *dia*, au faire voir, *phaino*. Devant les grandes toiles blanchies d'encaustique, un temps d'accommodation du regard avec la lumière fait remonter la figure enfouie au mi-lieu, non pas de manière éclatante, mais maintenue au seuil de son apparition, hésitante, précaire : à peine pouvons-nous l'entrevoir. Un relief inframince est presque palpable, le portrait enfoui sourd de manière fantomatique. Le tracé qui a donné forme est effacé au profit d'un trait fantôme, la figure singulière apparaît dans sa dimension ectoplastique.



III. 33. *Savoir, c'est se souvenir*, 2000, 8 voiles, Impression textile sur organza, 260 x 120 cm chaque voile

Les portraits fantomatiques en pied, hiératiques sur fond blanc, entre apparition et disparition, évoquent quelque peu les modalités iconographiques de la série *Esantys ir nesantys*, 2000 [III.34], du photographe John Batho. Ce sont des portraits photographiques en noir et blanc tirés à échelle humaine, réalisés à l'aide d'une *camera obscura* dont l'un des côtés est une plaque de verre embuée. Comme Jean-Marc Cerino voile ses figures d'encaustique translucide, les modèles ici sont voilés de buée lors de la prise de vue. Il n'y a donc pas capture ni fixation des personnes photographiées ;

maintenues à distance par le brouillard, non reconnaissables, elles se donnent à lire en termes de formes instables, flottantes, incertaines, granuleuses. La condensation produit un braille visuel, les contours sont noyés, seules des ombres persistent. John Batho est à la recherche d'une réalité fuyante, l'état précaire du passage. Ces modèles photographiés derrière la vitre opacifiée sont des passants, « *c'est cette résistance de l'image qui est motrice*¹ », précise le photographe. Cette écriture photographique est le lieu de l'effacement et du trouble, les corps dilués dans leur passage photographique, en suspension, deviennent poussière, fantômes.



Ill. 34. John Batho, *Esantys ir nesantys*, 2000, Tirage numérique sur support souple, 270 x 127 cm

Les figures peintes ou photogravées de Jean-Marc Cerino sont conduites au visible par le truchement d'une inclinaison lumineuse, tels des négatifs, la lumière les révèle selon un principe de réversibilité. L'articulation de l'ombre à la lumière se joue dans une zone inframince. Néanmoins, leur venue au jour est momentanée et précaire, ce sont des spectres flottants. L'apparition n'est que l'instant passager de l'éclipse, l'advenue des figures représentées est celle d'une apparition disparaissante, spectrale donc, « *au fond, le spectre c'est l'avenir, il est toujours à venir, il ne se présente que comme ce qui pourrait venir* ».

¹ *Ibid.*

ou revenir¹ ». La figuration est passagère, les pellicules ou les corps enfouis oscillent au bord de l'apparition, sur le seuil, pour disparaître ensuite, en cela ces formes de figurabilité s'opposent à « *la photographie [qui] existe en tant qu'ombre projetée par la lumière sur une surface photosensible qui va fixer cette empreinte*² ». Les dessins à l'encre sont des traces moirées, les peintures à la cire font vibrer la surface, la figure recouverte, l'image n'est pas fixée, comme les photographies d'Alain Fleischer dans l'installation *La chambre des disparus*, 1995. Les portraits photographiques de cette installation sont présentés dans une chambre noire éclairée à la lumière inactinique. Non fixées, ces images vulnérables et survivantes sont disposées, juste révélées dans le bain d'arrêt (précédant le bain de fixation) : si elles sont visibles à la lumière rouge, la lumière blanche deviendrait mortelle. Fleischer met en scène la fragile dialectique de la révélation et de la disparition.

Les dessins et les peintures de Jean-Marc Cerino apparaissent, incertains, telles des visions hypnagogiques sur le point de disparaître, comme le sont les visages³ de Ugo Giletta [III.35-36] à travers un autre dispositif pictural. Ce



III. 35. Ugo Giletta, *Sans titre*, 2013,
Aquarelle sur toile, 160 x 120 cm



III. 36. Ugo Giletta, *Sans titre*, 1999, Aquarelle sur papier, 18 x 12 cm

sont des masques aussi bien que des visages, des ectoplasmes éphémères qui surgissent des lavis très dilués ; ainsi, reprenant Jacques Dupin à propos des encres d'Henri Michaux, « *une tête parfois surgit des flaques*

¹ DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, p. 130, cité in V. Mauron, *Le signe incarné*, op. cit., p. 129.

² KRAUSS Rosalind, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 78.

³ *Volto*, 2008.

d'eau, de la boue [...] proche et sans cesser de nous fixer, de reculer, de ressurgir, de se dissoudre. Elle surgit et s'éloigne dans le même instant. Proche et sur le point de disparaître, sans cesse [...] ¹ ».

Faisant l'expérience de l'apparition précaire de la figure humaine et surtout de sa perte, face aux propositions de Jean-Marc Cerino, nous faisons l'expérience du passage de l'image et tout autant de l'être en tant que passant. Rien ne se passe que le passage... Pensons-nous alors à l'installation vidéo du couple Kopystiansky, *Crossroad*, 2009, dans laquelle le spectateur est immergé. Sur trois murs de la salle de projection, défilent, traversent des passants anonymes dans des carrefours urbains différents et pourtant identiques. Chaque film est une superposition en fondu de deux films, les silhouettes des passants sitôt apparaissant, traversent le champ en s'effaçant dans un devenir transparent, tels des spectres dématérialisés. C'est un défilé de fantômes, de personnes apparaissant-disparaissant qui se succèdent sans se rencontrer, sans échange de regard. Aucun visage ne se distingue, ce sont des ombres, anonymes ; en cela, elles diffèrent des ombres blanches de Cerino qui, presque effacées, conservent leurs singularités et surtout leur visage, comme les portraits de femmes à l'encre sur polyester de la série *Les veilleuses*, 2010.

Les peintures diaphanes de Jean-Marc Cerino sont des images qui ne se laissent pas reprendre par la photographie ; en ce sens, les réalisations plastiques de l'artiste résistent à leur reproductibilité, elles résistent à l'imagerie. La prise de vue des œuvres abolirait la distance ou alors renverrait à l'espace blanc d'une page vierge. Rendre visible les œuvres de l'artiste par la photographie sans les dénaturer paraît peu probable, il s'agira alors d'un véritable travail photographique où la question de l'orientation lumineuse et de l'éclairage devra être pensée à travers une approche plastique à part entière. Il en découlerait ainsi une recherche complémentaire, traduisant les pièces sous une forme autre. L'irreproductibilité de ces toiles souligne la nécessité de l'expérience esthétique et perceptuelle, ainsi, l'œuvre ne peut se réduire à son image.

¹ DUPIN Jacques, préface d'*Henri Michaux : peintures*, Partis, Maeght, 1976, p. 5-7.

4. Des peintures à envisager

• DEPOSITION DE REGARD ET EPREUVE DU VOIR : L'A VENIR

« *Faire le lit de l'apparition est peut-être l'angoisse de l'artiste. N'avoir souci que de l'inaccessible, avoir peur de créer seulement des images, être toujours en-deçà de la forme qui monte, se poser dans l'interstice entre ce qui va venir et ce qui vient [...]*¹ ».

Les images affaiblies peintes par Jean-Marc Cerino sont des figurations mises au secret. Indiscernables au premier abord, elles se dérobent à la vision immédiate. Le ton sur ton des dessins à l'encre blanche sur fond blanc ou encore l'enrobement d'épiderme albifiant des grandes toiles, en éconduisant notre regard, « *altère[nt] le monde des formes représentées comme une matière viendrait altérer les perfections formelles d'un trait*² ». Le spectateur perd l'œil ; ne dit-on pas "être dans le blanc" ? L'utilisation exclusive de la couleur blanche ouvre des rapports autres entre l'œuvre et nous, regardeurs. « *Le peintre fait cligner les yeux*³ », les nôtres. Dans cet écart, les œuvres se prononcent indirectement et apparaissent sur le mode de l'oblique, en retrait, en retard, elles ne se donnent pas, elles produisent une vision excentrée, elles se font désirer, « *la force de l'image lui vient du désir de voir, celle du visible, de sa capacité de voiler, de construire l'écart entre ce qui est donné à voir et l'objet du désir. Sans désir de voir, il n'est point d'image, même si l'objet de ce désir n'est autre que le regard lui-même*⁴ ». Jean-Marc Cerino en ce sens, peint le regard. Il produit des situations de rencontres entre l'œuvre et l'autre en tant qu'il est sujet

¹ GLANCY G., in *Marie Madeleine contemporaine*, Musée de l'Hospice Comtesse, Ed. de la ville de Lille, 2005, p. 42.

² DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Ed. de Minuit, 1990, p. 191.

³ MARION Jean-Luc, *La croisée du visible*, op. cit., p. 56.

⁴ MONDZAIN Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002, p. 38.

capable de désirer, ou, pour reprendre Marie-José Mondzain, d'imaginer¹. Creusant l'écart, ces œuvres sont des mises en retard, elles nous font renoncer à toute préhension instantanée, elles s'éprouvent phénoménologiquement et physiquement dans une perception ralentie et lumineuse.

Marquer un temps.

Les conditions de visibilité de ces pièces dépendent d'une prise en charge du spectateur, plus que de son attention ; elles requièrent une prise en main et une déposition de son regard. Il ne s'agit pas de prévoir mais d'éprouver l'image dérobée dans le dessaisissement du voir, de l'envisager, de faire venir ; d'éprouver la distance et d'augurer un contact : de faire l'expérience de l'œuvre. Les dessins blancs sont littéralement à prendre en main (nous pensons alors aux symboliques passations de la série *Figures de portement*, 2000 [III.22], ils doivent être manipulés, orientés sous un angle lumineux révélateur. Les toiles à l'encaustique, elles aussi demandent un positionnement particulier, non pas une place déterminée, mais elles exigent du spectateur qu'il se déplace autour et dans la toile pour produire l'événement d'une montée des formes, « dans un entrelacs de vision et de mouvement² ». Seul l'engagement d'un regard d'un spectateur actif permet à la figure éclipsée de sortir d'elle-même. La distanciation de l'être figuré par les processus de reconductions picturales amène le spectateur à éprouver cette distance et à trouver lui-même la bonne distance pour envisager les visages de peinture. Les portraits retenus, en rétention dans la cire blanche, alors, affleurent des surfaces sensibles (photosensibles) ; les figures peintes sont reconvoquées dans leur advenir. Images latentes, lentes, en filigranes ou voilées, elles se dévoilent l'espace d'un instant comme des apparitions, non fixées, toujours de passage. Evoquons en ce sens le dispositif conçu par Alain Fleischer pour la chapelle de Méjan en Arles : *A la recherche du visage de Stella Venezianer*, 1995 [III.37]. Pour cette installation, le spectateur plongé dans l'obscurité de la salle devait capter des visages photographiés projetés indépendamment de tout écran. Seule l'intersection produit par le

¹ En ce sens, voir les essais de Marie-José Mondzain et en particulier *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007.

² MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, rééd. Gallimard Folio essais, 2006, p. 16.

spectateur, muni d'un miroir, pouvait mettre en lumière et révéler dans son passage l'image précaire et latente.

Aux figures "fichées" de l'espace photographique, Jean-Marc Cerino propose à travers ses dispositifs plastiques des lieux de recueils de présences toujours différées. La venue au visible est en effet différée : elle s'envisage après une mise en retrait, une suspension. Les figures peintes s'éprouvent dans leur instabilité ; les empreintes des corps embaumés de cire émergent par intermittence de leur animation épidermique ; les dessins à l'encre de chine blanche sur polyester sont des images latentes qui attendent la réversibilité lumineuse. Les dessins sur japon eux, ne se donnent, précaires, qu'en termes d'apparition-disparition selon les modalités du négatif-positif, de manière transitoire,

« je souhaite qu'avec la lumière, ces figures blanches [...] apparaissent et disparaissent, comme un flux, comme quelque chose de toujours là mais de jamais acquis¹ ». Ces pellicules optiques font vibrer leur sujet, un portrait en pied



III. 37. Alain Fleischer, *A la recherche de Stella*, 1995, Installation

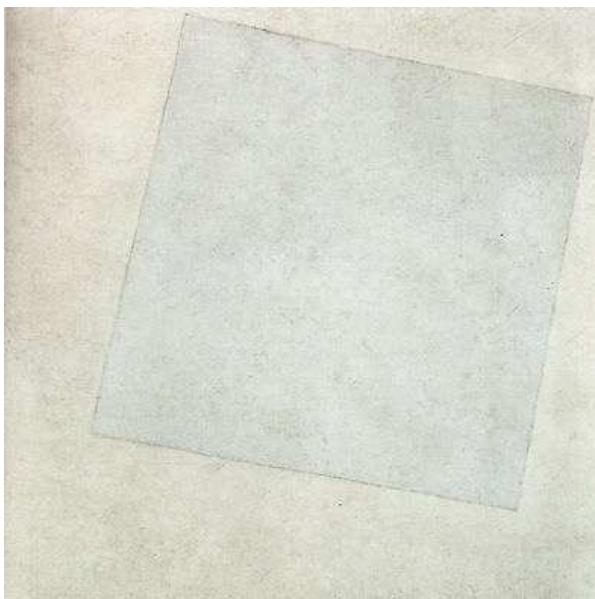
dont le dépôt fragile semble receler un double, un négatif fugitif oscillant entre apparition et disparition, ses traits sont sans attache. Ce balancement est celui de la forme pour sa contre-forme. Le mouvement des images crée des épiphanies vibrantes et vivantes. Incertains, les dessins à l'encre blanche, comme ceux de la série *Les Transparents*, 2001 [III.32], ne se dévoilent qu'à travers une éventuelle prise en main et la quête d'une lumière favorable à leur manifestation... un éclat... pour aussitôt revenir à leur état premier, invisibles, en ton sur ton adossés aux murs de l'exposition. Le modèle entrevu est toujours fuyant. « *Telle une apparition il contient, au moment de son surgissement, les germes de sa disparition*² ». Les reflets qui

¹ CERINO Jean-Marc, Notes de l'artiste.

² BEAUFFET Jacques, in *Jean-Marc Cerino*, Panissières, Parcours d'art contemporain, 1996.

se superposent aux dessins encadrés entre deux verres participent aussi à la perturbation de leur perception.

La perception des propositions picturales est nuancée par notre position de spectateur. Les couches superposées de la matière-cire font trembler les portraits dans des vibrations spéculaires, les figures se lèvent, spectralement. Entre la figure sous-jacente et le derme recouvrant, surface et profondeur engagent un dialogue « *entre ce que nous voyons et ce qui s'anime souterrainement [conduisant] la lente progression vers la capture de la forme¹* ». Le mouvement dialectique d'apparition-disparition est une figure *anadyomène*. Elle inscrit la figure dans un va-et-vient dynamique, flux et



III. 38. Kasimir Malevitch, *Carré blanc sur fond blanc*, 1918, Huile sur toile, 79,4 x 79,4 cm, MOMA, New York



III. 39. *Dépositions I*, 2004, Encre de Chine blanche sur polyester, 69 x 54,5 cm

reflux sensible : respiration de l'image. Les "presque rien" de Cerino manifestent la puissance du « *souffle indistinct de l'image²* ». Expérience limite... Un lointain lien de parenté pourrait être suggéré avec *le Carré blanc sur fond blanc*, 1919 : nous sommes face à une *quasi* disparition de la forme dissoute. Malevitch gomme presque l'ultime forme qu'il conserve encore, la forme momentanée est offerte dans son point de basculement vers l'invisible. « *Le spectateur fait l'expérience de son apparition-disparition, de son affleurement-dissolution, de son émergence-absorption depuis la seule*

¹ CONESSA Jean-Claude, in Jean-Marc Cerino, *Esse est percipi*, Saint-Etienne, Ed. des Cahiers intempestifs, 1999.

² FEDIDA Pierre, *Le site de l'étranger, La situation psychanalytique*, Paris, PUF, 1995, p. 187.

couleur [...] présentée dans son mouvement vibratoire vivant. A peine l'œil parvient-il à identifier, à stabiliser et "posséder" la forme, à la délimiter, qu'il doit la perdre, vivre son évanouissement¹ ». Le rythme de l'apparition de l'image est celui d'une respiration ; n'est-ce pas le phantasme (*phasme*, apparition) de tout peintre que de donner vie à son modèle ? Si, pour reprendre Bergson, la durée est la trame de l'être, les figures humaines de Cerino nécessitent un temps d'accommodation, une certaine durée de la perception. Les peintures blanches rendent palpable la durée de la perception, « pour moi, souligne l'artiste, il s'agit dès le départ de durée ; si je veux voir, il faut "prendre le temps". Je cherche une durée qui, par l'expérience de la perception, se trouve du côté du spectateur ». L'expérience de la durée ne conduit pas à la saisie des formes. Impermanentes, les figures blanches naissent à peine qu'elles disparaissent, éphémères entre deux battements, dans le temps de pause. Le temps de l'apparition-disparition, c'est le « temps des formes laiss[ant] place aux formes du temps² ». La figure perçue ne serait que « son apparaître instable entre "il y a" et "il n'y a plus"³ ». Entre ces deux formes, il y a ce qui va venir, le seuil, l'à venir, toujours à venir et toujours différé. Les reprises picturales de Cerino convoquent des présences, en passant, dans des lieux de passage. L'apparition momentanée est une impression fugitive dont nous ne pouvons que nous dessaisir pour saisir l'advenue d'une présence passante, « c'est toujours une disparition, l'apparition comme disparition de la pure présence [...] Une "présence" fait bouger, met en mouvement, et elle est elle-même ce mouvement⁴ ». Citons encore Jean-Luc Nancy au sujet des figures spectrales de l'artiste, « celui qui passe n'est là qu'en passant. Il est là, il est présent, mais sa présence est toute dans l'écart de son pas, dans la distance donc, et dans la vitesse qui l'approchent et qui l'éloignent. Le passant est dans l'éloignement de son être. Il s'éloigne d'ici et de nous. Mais il s'éloigne aussi de lui-même, de l'instantané qu'un regard aura saisi pour aussitôt en être dessaisi⁵ ». Ainsi, devant l'image, n'aura-t-on saisi qu'une impression, « la sensation du passage, son effet ou son émotion, son imprégnation et le marquage de son

¹ DUBORGEL Bruno, *Malevitch, la question de l'icône*, op. cit., p.79.

² BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ NANCY Jean-Luc, « Passage », in Jean-Marc Cerino, *Etre c'est être perçu*, Espace Confluences, Lyon, 1999, Saint-Etienne, Ed. Les Cahiers intempestifs, 1999, p. 19-20.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

*motif*¹ ». Les formes à peine visibles se produisent dans l'énonciation de leur advenue. Elles ne sont pas encore, « ... (et cela se dit en latin *praesens*), une incertitude, une existence quasi...² ». Indices visuels ténus, les figures peintes non fixées dans leurs formes, mettent en œuvre des moyens de figurabilité³ pour faire venir la figure sur le mode de l'advenir. Epiphanies profanes, elles prononcent leur avènement. Les figures incertaines de Jean-Marc Cerino annoncent un événement à venir : la possibilité d'un avènement sensible, d'une venue au regard. Figures en puissance, elles signalent des moments d'affleurements précaires, « *le temps de n'être pas ou d'être à peine objet d'une conscience ou d'un désir [...] sans avoir pu fixer les traits, on a pensé toucher un attrait ou un sens : ce sont ceux d'une promesse plutôt que ceux d'une présence*⁴ ». La promesse est adresse et mise en attente (*pro-mittere*, faire venir), elle participe d'une économie du désir. Allers et venues des figures singulières qui ne cessent de passer, un instant, sous notre regard désirant et aveuglé, « *les images ne s'ouvrent peut-être que là où culmine le desiderium, c'est-à-dire lorsque se conjoignent les deux sens de ce mot latin qui signifie d'abord "cesser de voir", puis dramatiquement, bifurque à la fois vers le deuil et vers le désir*⁵ ». Le désir de voir s'éprouve dans la déposition du regard face à ce qui se dérobe. Les surfaces opaques sont tramées de notre attente.

Les épiphanies profanes de Cerino laissent apparaître des portraits en pied : des êtres s'y présentent, se présentent, hors-contexte, doublement déterritorialisés de leurs lieux d'origine. Présentés dans des fonds monochromes, ils ne semblent pas ancrés dans ces fonds qui n'en sont pas ; les figures peintes, en passage dans ces lieux évidés, tels des spectres, semblent en attente d'autres territoires. Elles affleurent, elles ne reposent sur rien, aucune base ; aucune assise ne les assigne dans ces lieux transitoires. Ténues, les apparitions picturales sont aussi évanescences que flottantes. Les corps sont suspendus, en lévitation dans le format et entre deux verres, ils échappent ainsi à la pesanteur qui "nous colle au monde". Moins en place qu'en déplacement, vibrants et incertains, les êtres portraiturés, aériens, sont de passage dans les fonds sans fond *quasi*

¹ *Ibid.* p. 17.

² DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image*, op. cit., p. 315.

³ *Ibid.*

⁴ NANCY Jean-Luc, « Passage », op. cit., p. 14-15

⁵ DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, p. 36.

immatériels, « *le blanc peut être envisagé soit comme couleur (matérielle), soit comme non-couleur (immatérielle et invisible)*¹ ». Non situées, ces figures réveillent l'univers onirique révélateur de formes, visions hypnagogiques, elles s'apparentent à des mirages ensommeillés qui « *pendant la veille, font l'effet d'une tache sur fond lumineux ; pendant le sommeil [...] s'illuminent parce que le fond devient obscur*² ». L'image rêvée, c'est aussi l'image latente, dans la distance de son advenue.

Le lieu du rêve serait celui du "souffle indistinct de l'image", que « *nous sommes incapables, du fait de cet état de rêve, de distinguer nettement*³ ».

En suspens dans des supports translucides, les figures picturales de Jean-Marc Cerino sont également suspendues dans le temps. Nées d'un passé photographique, elles semblent à présent séjourner dans une a-temporalité, un entre-temps, « *au royaume de ceux qui ne sont pas nés ou qui sont déjà morts, au royaume de ce qui peut venir, de ce qui aspire à venir, mais qui ne viendra pas nécessairement, un monde intermédiaire, un entre-monde*⁴ ».

Sous la prise en charge d'un regard, les figures repliées émergent subrepticement de leur effacement dans l'instant fugace d'un dépli à travers une obombration évanescence ; leur advenue est constitutive de leur retrait, nous pourrions alors parler de « *l'émergence ef-façante*⁵ » de la figure et de son visage.

● RESISTANCE DU VISAGE ET VIS-A-VIS

« [...] *ce qu'il y a d'infigurable dans la figure [...] esthétiquement, le visage est l'ultime apparition de ce qui disparaît, l'invisible qui se fait voir en se déroband et en s'échappant*⁶ ».

¹ De MEREDIEU Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, 1994, Paris, Réed. Larousse, 2004, p. 218.

² DELBOEUF Joseph, « *Le sommeil et les rêves* », in *Le sommeil, les rêves et autres textes*, 1985, Réed. Paris, Fayard, 1995, p.77.

³ PLATON, *Timée*, 52. b-c.

⁴ KLEE Paul, *Souvenirs*, in LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure, Paris*, Klincksieck, 1971, p.224.

⁵ Nous reprenons là une expression de Bertrand ROUGE, « *Vague visage et voix de peinture : de l'effacement au vis-à-vis (sur l'expérience esthétique et l'épreuve éthique du tableau)* », in *Vagues figures ou les Promesses du flou : actes du colloque du CICADA, op. cit.*, p. 98.

⁶ BLANCHOT Maurice, lettre inédite au philosophe J.M. de Samie, Magazine littéraire n°424, 2003, p.28.

Les figures humaines représentées en pied dans ces milieux picturaux se présentent toujours de face. Leur visage, dont la singularité est restituée, se pose en vis-à-vis insaisissable, aveuglé dans le ton sur ton ou voilé de cire blanche. Comment envisager la figuration de l'autre, la représentation de son visage ? En touchant à la représentation du visage, l'artiste se heurte à des questionnements esthétiques, ontologiques, métaphysiques sur la réalité du visage. Envisager la représentation du visage de l'autre, n'est-ce pas là le commencement de la limite absolue ? Le visage n'est-il pas figure de l'incirconscribable ?

Le visage est toujours celui de l'autre, il est toujours autre ; en cela, il ne pourrait se réduire en une image. Pour Jacques Derrida, « *Autrui est secret parce qu'il est autre* ». L'artiste, porté par une pensée lévinasienne du visage, entend l'infini du visage résistant sans pour autant se résoudre à son infigurabilité. Le visage, pour reprendre Levinas, est en amont de la figure, il ne peut s'y réduire, il la dé-figure, il la déborde, ou, pour reprendre Levinas, « *il perce sa forme plastique* ». Le visage de l'autre n'a pas de forme, il n'a pas de figure, « *je me demande si l'on peut parler d'un regard tourné vers le visage, car le regard est connaissance, perception. Je pense plutôt que l'accès au visage est d'emblée éthique. C'est lorsque vous voyez un nez, des yeux, un front, un menton, et que vous pouvez les décrire, que vous vous tournez vers autrui comme vers un objet. La meilleure façon de rencontrer autrui, c'est de ne même pas remarquer la couleur de ses yeux !¹* ». La perception dé-visage, sa compréhension réifie le visage. Pour Levinas, sa représentation est impossible en ce qu'elle circonscrit l'illimité de ce qui n'a pas de limite. Du visage, il ne saurait y avoir d'image. La réduction du visage à l'image (amoindrissement imagier), le dotant d'une figure, produirait selon Levinas, l'idole et la caricature². Le visage de l'autre en tant qu'il est infiniment transcendant ne saurait être arrêté dans la fixité de l'image qui en remarquerait la limite. Ainsi, la figure d'autrui ne peut pas se délimiter en représentation définitive, son visage exprime la faillite de la représentation, l'échec de la limitation. En ce sens, les images affaiblies de Cerino semblent témoigner de cet illimité, de la résistance absolue, la résistance ontologique. La cécité de l'image résistante traduit le sentiment de perte de l'artiste vis-à-vis de l'être et plus encore, de sa retenue, de sa résistance. Les corps et les

¹ LEVINAS Emmanuel, *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982, p.89.

² LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, op. cit..

visages éclipsés dans les fonds blancs ne se laissent pas dévisager, nous ne pouvons qu'envisager leur incomplétude, leur *absens*, leur présence toujours à venir, suspendue. L'effacement des figures par des moyens picturaux que nous avons analysés rend compte de l'échec de la représentation du visage incirconscribable dans la matérialité de l'image. La pratique du retrait dans laquelle est engagé Cerino énonce la persistance du voile. « *Jamais le visage n'est à "découvert" dans le sens où il serait déjà saisi, saisissable tel qu'en lui-même, saisi et compris telle une idée de la raison*¹ ».

Les portraits blancs, inassignables, nous mettent en présence avec ce qui se perd et ce qui déborde le cadre de l'image. Les visages peints ne sont pas livrés en pâture dans une figuration mimétique, c'est-à-dire dans la fixité du portrait. Infixés, de passage, ils échappent à toute identification, les représentations dont ils dépendent pourtant, en suspendent la prise, restituent leur incapacité à rendre les traits d'une présence. La perte de lecture du spectateur, "dans le blanc", formule l'impossibilité de dévisager et donne forme par-là même à la résistance du visage « *dans son refus d'être contenu. Dans ce sens, il ne saurait être compris, c'est-à-dire englobé*² ». C'est l'«*ef-facement*³ » qui fait le visage, entrevu, jamais fixé ; nous ne pouvons qu'envisager le visage peint comme ce qui se retire infiniment, ce qui se soustrait à l'appropriation, « *votre peinture fait penser que la perte elle-même se présente, est encore une présence. Ce qui n'est pas ce qui n'a pas lieu, mais ce qui s'accomplit dans la perte*⁴ ». Figuration d'un vide, le visage est envisagé dans sa faillite à figurer. « *Non videbis si videris !* », *si tu la vois, tu ne la verras plus* dit Eros à Psyché... Les figures ef-facées de Cerino protègent de leur opacité le visage qui se refuse, défaillantes, les peintures se donnent elles-mêmes comme visages ; « *le visage se refuse à la possession [...] Dans son épiphanie [il] se mue en résistance totale à la prise*⁵ ».

Dans le cadre des expositions, l'artiste propose moins des objets picturaux que des dispositifs de mise en relation. Les œuvres sont des propositions, elles sont proposées à notre regard de spectateur. Images ténues, les portraits effacés sont des appels, des promesses d'advenue. Les infra-images

¹ DIDI-HUBERMAN Georges, « La grammaire, le chahut, le silence. Pour une anthropologie du visage », in *A visage découvert*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, Flammarion, 1992, p.15.

² LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, op. cit., p. 211.

³ ROUGE Bertrand, op. cit.

⁴ NANCY Jean-Luc, lettre à Jean-Marc Cerino.

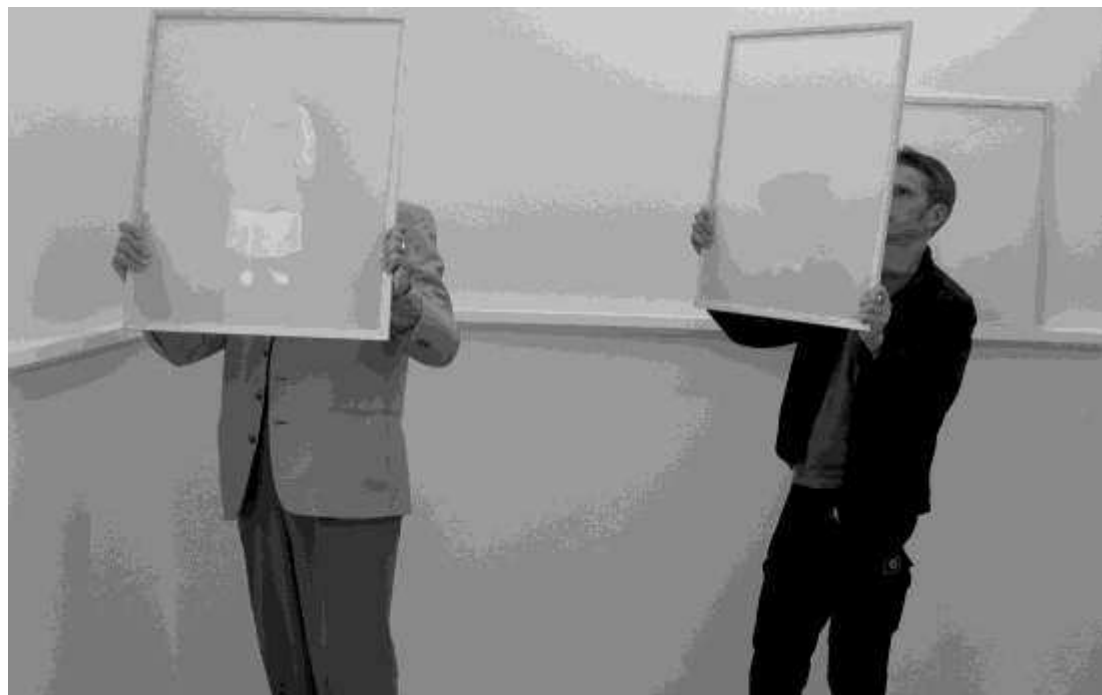
⁵ LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini*, op. cit., p. 215.

de Cerino sont doublement regards : regard du portrait et regard de peinture ; elles nous invitent à lever le voile, comme s'il s'agissait de les réveiller en ouvrant les paupières de leurs obscures clartés. Ces opalescences incertaines traduisant les figures en termes de troubles auratiques ou indécisions visuelles nous font cligner des yeux et tout autant lever les yeux sur. Comme nous l'avons vu précédemment, les figures en pied se donnent à lire selon les modalités du passage, nous ne pouvons les figer ou les photographier du regard. Insaisissables, les sujets portraiturés se manifestent « *le temps de n'être pas ou d'être à peine*¹ », le temps d'une rencontre fugitive avec une présence singulière. Les figures retenues profèrent des promesses d'émergences. A l'encaustique sur toile, à l'encre blanche sur polyester ou encore photogravés sur Organza translucide, les portraits se défendent de l'immédiateté spéculaire. Cette résistance nous engage dans un parcours perceptif, nous invite à entrer en jeu dans le lieu d'échanges et de rencontres de l'exposition. Il en va de notre engagement, de notre désir de rencontre, de notre aspiration à converser avec les propositions picturales. Le dispositif de mise en rapport aménage une contractualisation du regard : la montée des figures latentes repose sur la prise en charge d'un regard. Nul face-à-face, la "contractualisation" serait un dépôt de regard, l'artiste nous invite à " déposer là [notre] regard, comme on dépose les armes". Il ne s'agit pas de bien voir, mais de regarder, d'être sous le regard. Nous spect-acteurs exécutons une danse du voir, lentement, nous nous déplaçons dans l'espace de l'exposition de part et d'autre des portraits en pied ; se manifestent alors des instants inframinces où les corps et les regards se lèvent, à peine, tout en disparaissant, comme des « intentions d'être », pour reprendre Jankélévitch. « *Loin de demeurer inerte sous la garde du regard, le tableau impose son rythme interne au spectateur qui doit le suivre et s'en accommoder – comme un danseur suit le rythme d'une musique*² ». Des profondeurs souterraines viennent affleurer et ainsi nous effleurer dans leur passage ; les densités précaires se tiennent dans un lieu non fixé, d'une présence non évidente. La rencontre avec ses portraits retirés encourage la croisée des regards, les regards voilés de peinture sont des interfaces en suspens, regards en attente d'un autre regard, supports de regards. La face voilée se soustrait de la seule surface, produit par et dans

¹ NANCY Jean-Luc, *Passage*, op. cit.

² MARION Jean-Luc, *La croisée du visible*, op. cit., p. 76.

notre regard, le visage se dégage de la face, il émerge de l'ef-facement, pour le dépli du vis-à-vis. « *Il sera question de ce moment ou ce lieu où, effectivement, l'expérience du tableau s'éprouve sous l'aspect d'un certain visage qui, se dégageant de la simple face inscrite sur le support, se pose en vis-à-vis¹* ». Cette conversion de la face en visage s'achemine sur le mode de la conversation, entre l'autre et moi-même se déroule une phénoménologie



Ill. 40. *Dépositions I*, 2004, Encre de Chine blanche sur polyester, 69 x 54,5 cm

du regard échangé. La relation à autrui reste toujours opaque. Les images affaiblies ou " presque riens" produisent des émanations, comme des promesses d'émergence. Le modèle peint des toiles *Dépositions*, par exemple, affleure lentement à la surface du derme blanc. Le moment apertural, celui de l'ouverture, est ralenti. Le temps de l'advenue engendre une relation d'altérité, pour qu'au-delà de la surface, advienne une interface. Pour l'artiste, il s'agit de réinjecter de la temporalité dans la perception que le spectateur peut avoir de l'image « *Or, réinjecter de la temporalité, notamment [lorsqu'il] s'agit de figures humaines, c'est réinjecter de l'altérité [...] temporalité et opacité sont du côté de l'altérité [...] ces peintures sont alors moins des représentations de l'autre que du rapport à l'autre²* ». Les dessins à

¹ ROUGÉ Bertrand, *op. cit.*, p. 93.

² CERINO Jean-Marc, Entretien avec Philippe Roux, in *DesGénération*s n°0, 2005 (non publié).

l'encre de chine sont eux aussi des dispositifs d'appel et de regard, « [...] dans le voir je vois, par raison d'optique ; dans le regard je suis mis en jeu¹ ». Maintenus encadrés entre deux plaques de verre, les portraits sont déposés sur des liteaux à portée de mains. Ainsi adossés aux murs blancs de l'exposition, les dessins sur films translucides sont invisibles ; blanc sur blanc derrière une vitre réfléchissante, nous ne voyons rien, sinon les reflets



Ill. 41. *Dépositions II*, 2005, Encre de Chine blanche sur polyester, 69 x 54,5 cm, Couvent de la Tourette

fluctuants. Les figures à l'encre sont maintenues en retrait, ce sont des visibles possibles, en attente d'un engagement qui les sortira de leur abyme, qui les fera véritablement exister, « *exister au sens trivial du mot, c'est avoir sa tenue hors de*² ». Pour converser avec ces plaques sensibles, nous devons prendre en main ces inter-faces (ou figures entre), moins pour les porter à notre regard que pour nous glisser sous leur regard. Nous devons pour cela opérer un travail de dépassement, de dessaisissement d'un premier

regard, de la première image qui nous fait face (imago) : celle de notre propre reflet. L'exigence est celle du dépassement de cette structure d'aliénation qu'est la butée du reflet pour la traversée de la plaque de verre. Notre image spéculaire intervient comme « eau trouble » par devant la représentation, nous ne pouvons voir sans engagement (et avant tout dégagement du reflet), nous quittons la surface pour la profondeur, nous franchissons le seuil du moi-reflet pour l'autre opaque. Le dispositif ne répond qu'au désir de rencontrer l'autre. Le visage est l'image dans l'œil de l'autre, ainsi le soulignait Socrate, « *Tu as remarqué, bien sûr, que le visage de celui qui regarde l'œil de quelqu'un apparaît comme dans un miroir, dans l'œil qui se*

¹ NANCY Jean-Luc, *Le regard du portrait*, op. cit., p.75.

² MALDINEY Henri, « Vers quelle phénoménologie de l'art ? », in ESCOUBAS Eliane, (Dir.), *Art et phénoménologie*, La part de l'œil n°7, Paris, 1991, p. 251.

trouvera en face dans la partie que nous appelons pupille : c'est l'image, l'eïdolon de celui qui regarde¹ ».

En jouant du dessin comme d'un négatif, la figure blanche sur fond blanc se manifeste : glissement lumineux ; les deux points noirs du regard trouent la surface, "mur blanc-trous noirs". « *Si je m'approche, c'est moi que je vois, si je m'éloigne, je vois l'autre² »*. L'espace de la vitre est lieu de transaction ; le lieu du passage, articulation où se réalise le « *virement moi-autrui³ »*. Cette épreuve de la révélation dans laquelle nous nous éprouvons est phénomène de réversibilité : l'autre ou soi-même, où je me vois dans l'autre, où l'autre devient moi, « *moins comme un spectacle que à travers moi comme la force qui ouvre mes yeux dans les yeux du tableau⁴ »*... et inversement. Dans ce retournement, la figure voilée que nous envisageons nous regarde, sort du cadre ; « *en sortant du cadre, la figure quitte le monde de la représentation pour entrer dans celui de la réalité d'où elle est regardée, mais par ce même mouvement, c'est le spectateur qui devient objet du regard et finalité du geste de la figure. C'est le tableau qui regarde le spectateur et le met en représentation⁵ »*.

- **DES PEAUX DE PRESENCE. VOILER POUR REVELER**

« *Voir c'est entrer dans un univers d'êtres qui se montrent⁶ »*.

La présentation des translations picturales dans le lieu de l'exposition met en présence les corps de peinture et ceux des spectateurs. Les représentations elles-mêmes, travaillées par l'*absens*, sont des présences. Comment font-elles corps ?

¹ PLATON, *Alcibiade*, 133-a.

² TSEU Tchouang, in catalogue Lee Ufan, *Un art de la rencontre*, Arles, Actes Sud, 2002, p.126.

³ MERLEAU-PONTY Maurice, « *il y a cette ligne, cette surface frontière à quelque distance devant moi, où se fait le virement moi-autrui autrui-moi* », *Phénoménologie de la perception*, 1945, Réed., Paris, Gallimard, p.317.

⁴ NANCY Jean-Luc, *Le regard du portrait*, op. cit., p.86.

⁵ MARIN Louis, *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, Hazan, 1995, p. 132.

⁶ MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 82.

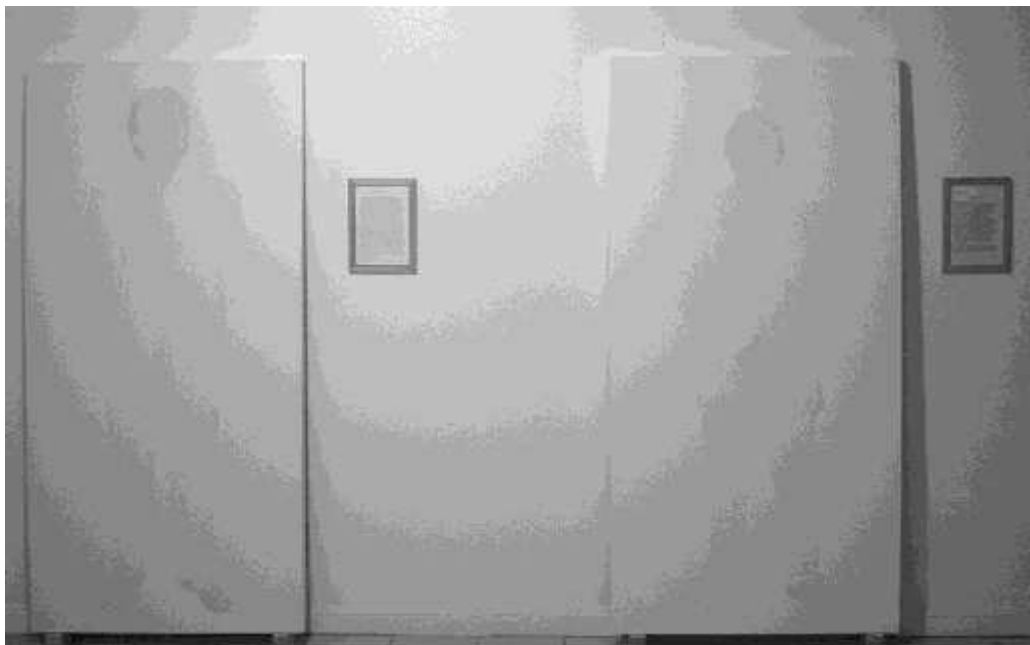
Les modèles peints, retirés de l'espace photographique qui n'aura été qu'un passeur, un filtre "réducteur", se réveillent sous l' "agrandisseur pictural", ils se déploient dans l'espace de la toile, retrouvant ainsi leur taille "réelle". Cerino travaille les portraits à l'encaustique à l'échelle, il restitue les mesures des modèles de manière très rigoureuse ; les figures de peinture, "grandeur nature" constituent de véritables signes de présence. Le corps dématérialisé dans son passage par la photographie « *par nature pelliculaire, mince, légère, inconsistante, privée d'épaisseur substantielle*¹ », voleuse de nos pellicules corporelles, serait restitué par et dans le corps peinture. Les dépôts de peinture ou d'encre élèveraient des peaux de peinture. Le lent travail de sédimentation des portraits à l'encaustique blanche appellerait les figures photographiées dans un processus de réincarnation picturale. L'artiste retrouve un épiderme à travers la matérialité picturale elle-même. Les portraits voilés de cire sont des présences épidermiques : des peaux de présence, « *leurs pâles colorations de neiges chaudes, sont belle et bien vivantes [...] cette matérialité les libère de la représentation*² ». La peinture se fait métaphore du corps, l'artiste parle de « *dermatologie de la peinture* ». Les stratifications d'encaustique blanche donnent corps aux portraits ; la cire, matériau au PH. neutre, à la fois pérenne et sensible aux chocs, entretient des rapports d'analogie avec la peau ; les voiles de cire des portraits en pied sont autant de membranes de peau. L'artiste restitue en quelque sorte les "pellicules en foliacées" qui auront été prises. Les médiums sollicités par Cerino possèdent des qualités tactiles proches de la peau, la représentation des figures s'incarne sur et dans les surfaces épidermiques du papier calque, des feuilles souples de polyester, du papier japon, des voiles translucides d'Organza... Les photogravures sur tissu de l'ensemble *Savoir, c'est se souvenir*, 2000 [III.25-27 ; 33 ; 44], font corps avec la peau d'Organza, elles le traversent, l'habitent, en elle se réalise « *une incarnation plastique des personnages ancrés dans le support*³ ». Les impressions photogravées au cœur même du tissu renvoient aux dessins à l'encre de chine blanche sur japon, véritables filigranes indissociables du support duquel ils se détachent et se confondent tout autant. Les œuvres possèdent des qualités organiques,

¹ DUBORGEL Bruno, « ... Détruire-Naître... Déchirements aimés... : une androgynie du négatif », in collectif, *La photographie comme destruction*, op. cit., p.79.

² CEYSSON Bernard, texte de l'exposition *Songes de Seuils*, Galerie Bernard Ceysson, 16 décembre 2006 - 20 janvier 2007, Saint-Etienne.

³ GOLDBERG Itzhak, *L'impression de la mémoire*, op. cit., p.16.

la dimension optique cède peu à peu à la dimension haptique. Ces peaux nous touchent. La figure, tout en s'éclipsant de l'évidence d'une figuration, réapparaît dans les densités figurantes et tactiles. Le travail de couche sur couche des œuvres à l'encaustique est en corrélation avec la peau en tant que feuilletage pelliculaire. La peau n'est pas une pure surface, mais une surface de palpitation, constituée d'une profondeur (derme) et d'une étendue superficielle (épiderme) ; les recouvrements successifs des toiles façonnent un épiderme pictural. Les dépôts de peinture élèvent la figure dans une profondeur tactile, la cire voile le corps figuré ; elle le dévoile dans sa densité picturale. Une empreinte surgit des profondeurs de la peau, « *la surface nous entraîne vers la profondeur, et la profondeur nous ramène inéluctablement à la surface*¹ ». Les membranes de cire translucides sont des interfaces qui voilent autant qu'elles révèlent, tout comme l'incarnat suggère une sous-jacence. En accord avec le poète Hugo Von Hofmannsthal, la profondeur doit se cacher à la surface. Ces peaux sont des pans, des pans de peinture, le pan comme « *eau trouble dans l'élément iconographique de la peinture figurative*² ». Le pan, entre « *lambeau et étendue englobante* », fait palpiter la surface. Le pan, *pannus*, lambeau, c'est aussi le tissu qui recouvre, « *il y a une femme là-dessous*³ », s'écrie Porbus. Voiler pour révéler, laisser sourdre,



Ill. 42. *Les Rêveurs*, 2006-2007, Encaustique sur toile et cales de bois, 200 x 100 x 5 cm, chaque, Galerie Bernard Ceysson, Saint-Etienne, 2007

¹ SKRYZACK Richard, in catalogue *La peau est ce qu'il y a de plus profond : les actes du colloque*, Valenciennes, 10 -11 mars 2006, Ed. du Musée des Beaux-arts de Valenciennes, 2007, p.74.

² DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée*, op. cit., p.43.

³ DE BALZAC Honoré, *Le chef d'œuvre inconnu*, 1831.

en palimpseste, faire vibrer, faire advenir l'affleurement. Cette réticulation est vertigineuse. L'encaustique se fait tissu d'enrobement, « [...] *peau couverture* [qui] *ne cesse de montrer ce qu'elle ne peut pas cacher*¹ ». Cette enveloppe corporelle est *vesture*, veste, elle habille la figure, la préserve de notre regard dénudant. La cire est ce lieu intermédiaire, interface entre le spectateur et la figure à laquelle nous n'accédons jamais directement. La cire devient un milieu intercalaire entre le spectateur et l'autre peint, la membrane feuilletée pellucide voile, soustrait au regard tout en portant au visible. L'autre c'est l'impénétrable qui se donne à voir.

L'exposition met en lumière les enjeux esthétiques de l'artiste ; elle devient un espace symbolique de rencontres. La démarche plastique de Cerino ne prend forme qu'à travers sa mise en lumière. Sortir de l'ombre pour exposer... les œuvres transitent de l'espace intime de l'atelier à l'espace public de l'exposition. Exposer (*exponere*, mettre en vue), c'est présenter au regard, proposer, partager, « *l'exposition implique un passage de l'ombre qui est celle de l'atelier [...] à la lumière qui fait la condition de sa visibilité*² ».

Si les dessins blancs sur polyester des ensembles *Dépositions*, par exemple, sont à prendre en main, les peintures à l'encaustique sont présentées à peine surélevées du sol par des petites cales, adossées contre les murs blancs du lieu d'exposition. Exposées ainsi et non pas accrochées, les propositions plastiques perdent quelque peu leur statut de toiles peintes. Excroissances des murs desquels elles semblent émerger, les figures de cire font corps et s'inscrivent entre représentation et présentation : elles se présentent. Ces corps de peinture, de par leur échelle, se donnent en écho à d'autres corps, les nôtres. Le dispositif de présentation est celui du face-à-face, du corps à corps esquissé selon un rapport d'égalité entre le percevant et le perçu. Le spectateur prend place dans un environnement à son échelle ; entre présence et représentation, nous pourrions envisager cet espace comme co-exposition, mise en relation du corps du spectateur et du corps de l'œuvre. « *Exposer, c'est vouloir la présence existentielle des choses et des êtres*³ ». Ces œuvres, véritables interfaces en attente, ne prennent corps qu'au sein de ces territoires de rencontres, elles n'existent

¹ DAGOGNET François, *La peau découverte*, Le Plessis-Robinson, Ed. Synthélabo, 1993, p.182.

² DAMISCH Hubert, « L'amour m'expose », in *En revenant de l'expo*, Cahiers du MNAM n°29, Paris, Ed. du Centre Georges Pompidou, 1989, p.86.

³ ZAUGG Rémi, « Construire un lieu public », in *L'œuvre et son accrochage*, Cahiers du MNAM, n°17-18, Paris, Ed. du Centre Georges Pompidou, 1986, p. 46.

véritablement que dans leur rapport au spectateur. En dehors de cet engagement, leur advenue est suspendue. Formes et sens sont interdépendants de l'assistance du spectateur. L'espace de rencontre de l'exposition est aussi le lieu symbolique d'une passation qui nous renvoie à notre engagement de spectateur, l'œuvre convoque le spectateur. Les reconvoctions picturales de l'artiste appellent le spectateur à entrer en conversation avec les regards voilés et muets qui lui sont d'abord retirés. « *Exposer l'œuvre [...] ce n'est donc pas seulement exposer l'œuvre à la lumière pour qu'elle aille impressionner le sujet percevant, mais c'est également poser le sujet hors de lui-même, afin qu'il aille lui aussi vers l'expression de l'œuvre et à la rencontre de son impression*¹ ». Les portraits en pied des artisans de l'ombre de *Savoir, c'est se souvenir*, sont présentés suspendus çà et là dans l'espace d'exposition, il n'est pas de parcours perceptif mais un dispositif à envisager au hasard d'une rencontre. Encore une fois, le point de vue perceptif unique est substitué par les possibles recueils sensibles. Alors que « *tout point de vue exclusif nie la sensorimotricité de l'œuvre, tout point de vue exclusif nie, en le neutralisant, le corps du sujet percevant*² », le spectateur est lui-même envisagé dans cet espace d'espacements qui lui font place. Il participe à la genèse du visible, son corps est impliqué dans l'appréhension de l'œuvre, le lieu du voir lui appartient, « *libre et autonome, aucune instance ne lui désigne un lieu, ne lui assigne un point de vue, ne le met en résidence surveillée - l'ubiquité potentielle est sienne*³ ». L'instant de la rencontre est toujours celui d'un regard croisé, l'épreuve esthétique procède de la singularité d'un mode d'approche, dans une réponse au faire face. Plus encore avec le portrait qui est d'abord un rendez-vous. Le visage est appel. Le portrait nous engage, l'exposition est son avoir lieu, elle lui est consubstantielle, « *[...] mise en abord ou en rapport, on pourrait dire : le portrait peint l'exposition*⁴ ».

La question de la visibilité des portraits dans l'espace de l'exposition renvoie à la démarche de l'artiste toute entière tournée vers une aspiration au visible, une volonté de porter au regard. A l'instar des possibles rencontres singulières du spectateur avec les propositions picturales, l'artiste rend visible la singularité des êtres qu'il représente. Les portraits ne sont pas de

¹ *Ibid.*, p. 47.

² *Ibid.*, p. 86.

³ *Ibid.*, p.46.

⁴ NANCY Jean-Luc, *Le regard du portrait*, op. cit., p.32.

vagues visages mais, en résonance avec ses intentions éthiques, par traitement fidèle, il nomme et rend visibles des êtres sans visage. Au cœur de l'effacement, la singularité des traits est signe d'un visage reconnaissable qui ne saurait se confondre à l'indéfini du "on" invisible. Le visage est Un. L'artiste invite les personnes qu'il figure à déposer leur singularité, car il n'est pas d'altérité possible sans reconnaissance des différences. Cerino offre espaces de visibilité, à commencer par celui de la toile, en travaillant plastiquement les limites de la visibilité, il tente ainsi symboliquement d'arracher l'autre à son invisibilité. Nous pouvons en ce sens rappeler le projet *Dépositions III* au sein duquel l'artiste donne visages reconnaissables à des détenus dont les visages en milieu carcéral doivent être rendus flous. L'artiste procède à l'encontre de cette dissolution des singularités pour les inscrire dans un territoire commun. Celui de l'espace d'exposition est celui du lieu commun, le lieu des passages, comme les fonds vides semblables, communs à chaque pièce, à chaque existence. Les fonds blancs ou translucides dans lesquels sont reterritorialisées les figures se font communauté, lieu de l'"être-là-avec". « Aussi, si l'artiste a voulu faire du regard du spectateur un événement, c'est alors avant tout celui d'une rencontre¹ ». "Exister c'est être perçu" nous dit Berkeley, c'est aussi le titre d'une exposition de l'artiste. L'autre n'existe que sous le regard de l'autre ; rendre visible, c'est porter au regard, au regard de l'autre qui nous renvoie notre propre regard. "Exister c'est être perçu... et percevoir". « Ne plus percevoir les êtres et les choses, c'est d'une certaine manière, ne plus les faire exister [...] Ne pas exister c'est être mort² ». Les reconvoctions picturales de Cerino en appellent à notre reconnaissance et nous réfléchissent tout autant. Les conditions du visible sont celles de l'échange et de l'altérité : principe de réversibilité. « Le spectateur partage avec tous ces visages portraiturés le fait de pouvoir être lui-même perçu comme un visage par le regard d'autrui³ ». Le lieu de l'exposition est interface, il ouvre un espace symbolique d'échange de regards et de voix, de conversations silencieuses reconnaissantes. « Je suis défini comme une subjectivité, comme une personne singulière, comme un "je", précisément parce que je suis exposé à

¹ *Ibid.*, p. 30.

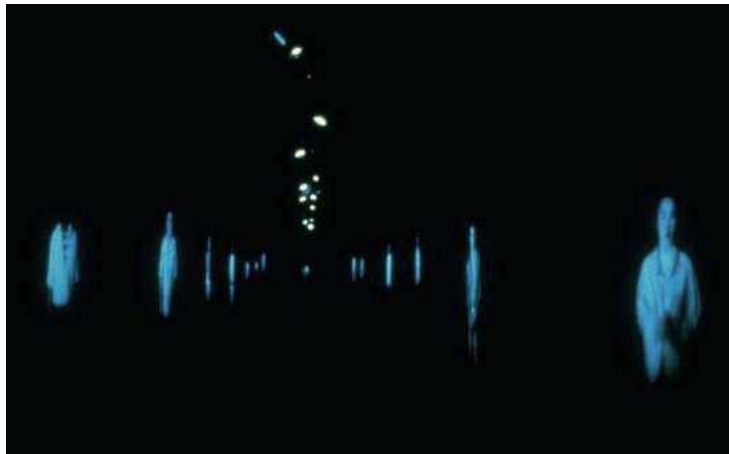
² LAGEIRA Jacinto, « *Esse est percipi* », in Thierry Kuntzel, Paris, Galerie du Jeu de Paume, 1993.

³ MARIN Louis, *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, op. cit., p.132.

*l'Autre*¹ ». Les figures peintes sont les images symboliques de nos propres corps, les portraits aux regards frontaux nous appellent ; notre responsabilité est celle d'une réponse ... qui, en contre-point, répond à notre propre attente.

Donner corps à l'acte de voir, engager physiquement le regardeur dans la rencontre esthétique, telles sont les intentions du vidéaste plasticien Gary Hill. Avec les installations *Tall Ships*, 1992 [III.43] et *The Viewers*, 1996 : le spectateur est situé au cœur des dispositifs qui le confrontent à l'altérité. C'est nous-mêmes, spectateur-acteurs qui déclencherons, avec l'installation interactive *Tall Ships*, les apparitions de seize figures humaines de tous âges, aussi réelles que fantomatiques. Leur surgissement lumineux est une apostrophe à laquelle

nous ne pouvons que répondre en nous présentant. « *C'est simplement l'idée d'une personne venant vers vous et demandant "qui êtes-vous ?" par un effet de miroir avec vous, et, en même temps, c'est un espace de possibilités qui est ouvert, éclairé, pour qu'un questionnement se produise*² ».



III. 43. Gary Hill, *Tall ships*, 1992, 16 projections laser en noir et blanc, Documenta IX de Kassel

La conscience de l'autre et de soi n'aura duré que le temps de sa mise en forme, dans la précarité d'un regard échangé, le temps pour les figures de s'en retourner dans l'obscurité, " *ship that pass in the night* " : " *ce fut une rencontre sans lendemain* ". Les protagonistes de *The Viewers*, (litt. *les sujets de la vision*), les regardeurs eux, nous attendent, debout pour l'épreuve du face-à-face : se placer soi-même sous le regard de cette communauté de regards de travailleurs immigrés. Chaque personne a été filmée individuellement, en présence seulement de l'artiste Gary Hill qui se fait le passeur du regard soutenu, « *se regarder droit dans les yeux face à face*

¹ KEARNEY Richard, *De la phénoménologie à l'éthique*, Entretien avec LEVINAS Emmanuel, in *Esprit*, Paris, Seuil, 1997, p.134.

² HILL Gary in ODIN Paul- Emmanuel , *L'absence de livre, Gary Hill et Maurice Blanchot. Ecriture-video*, op. cit., p. 44.

(nous sommes totalement étrangers l'un à l'autre), crée un rapport d'extrême présence et de distance qui est stupéfiant¹ ». L'artiste met en co-présence et donne forme au principe de réversibilité. « Il s'agit d'être simplement plus attentif à la notion d'un "autre". L'autre est ce qui rend la conscience de soi possible² ».

Les modèles aveuglés de Cerino ne surgissent pas dans la lumière éblouissante des dispositifs de Gary Hill. Interfaces, les figures aveuglées du peintre rendent aussi visible la nécessité de cette relation de reconnaissance. Par notre réponse de spectateur, les figures dérobées par l'artiste sont sauvées de l'effacement. Le visage reconnu parle, « c'est précisément dans ce rappel de ma responsabilité par le visage qui m'assigne,



Ill. 44. *Savoir, c'est se souvenir*, 2000, 8 voiles, Impression textile sur organza, 260 x 120 cm chaque voile

qui me demande, qui me réclame, c'est dans cette mise en question qu'autrui m'est prochain³ ».

En accordant leur image résistante (être debout c'est déjà résister), les personnes présentées dans les "fonds sans fond" ne communiquent pas, elles sont en attente des regards.

Là est la force des images affaiblies de l'artiste, images ténues qui ne se taisent pas, images en attente, porteuses d'une voix, convoquant une réponse qui les sauverait de l'effacement. Leur blancheur est à la fois voile et révélateur : voiler pour révéler. Au seuil d'une distance infranchissable, d'une altérité irréductible, des présences en passant s'envisagent sous la responsabilité de notre regard déposé et lampadophore, recueillant les instants épiphaniques qui ne se laissent identifier ; leur venue au visible est celle d'une échappée. « *Figurer c'est donner à voir l'Autre à travers le détour de cette altération du visible⁴ ».*

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ LEVINAS Emmanuel, Paris, Ed. de l'Herne, 1991, p.91.

⁴ WINKELVOSS Karine, *Rilke, La pensée des yeux*, Paris, Pia, 2004, p. 201.

B. Les figures défilées de Gerhard Richter

« Il s'agit de montrer quelque chose et en même temps de ne pas le montrer, peut-être pour montrer autre chose ».

Gerhard Richter

partir d'images – plates images – les quitter pour y revenir – les agrandir, les reproduire
dans la maîtrise d'un savoir-faire aveuglé – de la surface du cliché à la belle huile léchée
et puis repartir, effiler le parfait reflet – revenir sur la couche encore docile – souffler, troubler, estomper, balayer, effacer, voiler, racler, embuer, s'éloigner...
les figures reprises oscillent, filent, s'effilent, défilent
vaguement, flou assurément – un *quasi* bougé, filé ou tremblé – toujours défocalisé

Ema, 1966 [III.45] et *Betty*, 1988 [III.46], sans doute les deux portraits les plus célèbres peints par Richter, les plus énigmatiques aussi. Ema et Betty, toutes deux lumineuses sur fonds sombres. Peintures de l'intime, au plus près pourtant la figure se dérobe, nous échappe, si proche soit-elle. Ema se donnant, Betty se refusant, Ema s'avancant, Betty se retournant.

Un voile s'interpose entre nous et la figure peinte à l'échelle du sujet, une interface picturale subtilement brouillée pour Ema, à peine "floutée" pour Betty. La peinture de Richter semble invisibiliser ce qu'elle porte au visible, elle ne s'offre que pour un regard myope.

« Illusion, ou mieux, apparence. L'apparence est le thème de toute ma vie. Tout ce qui est, semble, est visible parce que nous percevons l'apparence qui en est le reflet. Rien d'autre n'est visible¹ ».



Ill. 45. *Ema (Akt auf eine Treppe)*, 1966, Huile sur toile, 200 x 130 cm, (Catalogue Raisonné 134)



Ill. 46. *Betty*, 1988, Huile sur toile, 102 x 72 cm, (CR. 663-5)

¹ RICHTER Gerhard, « Notes 1989 », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, Dijon, Les presses du réel, 1999, p. 145.

1. La photo derrière la peinture

Indéterminables objets picturaux, confuses figures tirées de l'hybridation des médiums : quelques *Fotobilder* seront l'objet de notre étude.

« *La photographie signifie la fin de l'image, et l'origine de l'image par l'image* ».
Giulio Paolini

• SURFACES DE PEINTURE

Déposons notre regard sur les troubles surfaces de quelques œuvres de l'artiste allemand Gerhard Richter. L'évocation même de son nom provoque immédiatement et indissociablement plaisir et doute. Reconnaissance en effet de cet artiste majeur, peut-être un des artistes les plus importants, ou du moins déclaré comme tel, de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, dont les expositions personnelles ne cessent de proliférer, en Europe et aux Etats-Unis¹ ; artiste omniprésent sur les foires d'art contemporain dont nous reconnaissons en un coup d'œil les toiles indiscernables pourtant ; et en même temps inquiétude, incertitude, malaise. Impossible en effet d'englober, de comprendre son œuvre si dense et protéiforme, encore plus difficile de s'assurer d'un discernement, d'une juste distance devant l'une de ses œuvres, quelle qu'elle soit. Toute position sera déjouée, une « *bonne œuvre est incompréhensible* » nous dit Richter. En ce sens elle résiste. Devant les surfaces si bien huilées de l'artiste peintre, nous pouvons douter qu'il soit possible de s'arrêter, d'y fixer son propre regard, d'y cerner quoi que ce soit. Glisser peut-être alors sur les surfaces effilées, éprouver cette instabilité si

¹ Rétrospective *Gerhard Richter* à la Tate Modern, Londres, 6 octobre 2011 – 8 janvier 2012, puis à la Neue Nationalgalerie, Berlin, 12 février – 13 mai 2012, et dernièrement à Paris, Centre Georges Pompidou, 6 juin – 24 septembre 2012.

propre à l'esthétique richtérienne, voir sans doute que rien ne se donne à voir. Devant ces surfaces troublées, s'étire un seuil.

L'artiste travaille les surfaces et entretient les distances.

Né en 1932 à Dresde, Richter a tout d'abord suivi une formation de décorateur publicitaire en Allemagne de l'Est avant de trouver un emploi de peintre décorateur. Il intègre ensuite l'Académie des Beaux-arts de Dresde où il se spécialise dans la peinture murale. En 1961, il fuit la RDA et s'installe à Düsseldorf, il y poursuit des études artistiques à l'académie des Beaux-arts. Riche de son savoir-faire pictural hérité de sa formation en Allemagne de l'Est, l'artiste n'en découd pas avec la peinture. Aujourd'hui encore, il recourt principalement à la traditionnelle peinture à l'huile. Mais en ce début des années soixante en Allemagne, comment se défaire du poids du réalisme socialiste ? La photographie sera son outil de transfert, un moyen pour reconduire la peinture, un médium, un intercesseur. Elle l'accompagne symboliquement dans son passage en Allemagne de l'Ouest, pour en finir avec « *cette foutue peinture* », précise l'artiste, celle pratiquée de l'autre côté. Quelle est en effet la légitimité de la peinture en ce début des années soixante, peut-elle encore avoir un sens ? Comment peut-elle faire face à son autre, évidemment, la photographie ? « *J'ai peint des photos, justement pour ne rien avoir à faire avec la peinture : elle fait obstacle à toute expression appropriée de notre temps*¹ ». Transiter par la photo pour se libérer de la peinture. Quitter la peinture, en passer par la photographie pour mieux y revenir en peinture. Le premier geste du peintre sera celui de la reproduction, il détourne ainsi la posture classique du copiste : jeu du transfert, une image déjà-là, une image *ready-made* passe sur la toile. L'influence de Fluxus et du Pop-art est perceptible dans cette stratégie de réappropriation des images.

Très vite Richter ouvre un questionnement intermédial, joue du trouble de la fusion-confusion de deux médiums, photographie et peinture. Apparaissent alors les premiers *Fotobilder*, "photo-peintures", ou encore, "photo-tableaux" ou tableaux photographiques².

¹ RICHTER Gerhard, in Antoine Jean-Philippe, Gertrud Koch, Lang Luc, *Gerhard Richter*, Paris, Dis voir, 1995, p. 65.

² La traduction en allemand de peinture serait *Malerei ;Bild* renvoie davantage à la notion de tableau. La traduction en français que nous avons retenue, "photos-peintures", est celle proposée sur le site officiel de Gerhard Richter (gerhard.richter.com); il serait néanmoins plus juste de proposer l'expression "tableau photographique", qui dans un retournement et en accord avec l'appellation de Jean-François Chevrier, ouvrirait un dialogue avec la pratique photographique inaugurée par Jeff Wall

Sa peinture sera d'abord photogénique.

Peintures tirées de photographies, ses *Fotobilder* prennent pour sources des images photographiques empruntées à la presse, aux magazines, aux encyclopédies, aux albums de photographies de famille, puis à partir de 1968 l'artiste usera généralement de ses propres clichés. Richter puise dans la pléthore d'images immédiatement disponibles, photos d'anonymes, d'amateurs, de reportages, images documentaires, tirages offset ou encore des instantanés plus intimes. L'artiste collecte et organise un grand nombre d'images photographiques dans les multiples planches de son *Atlas*. Cette archive iconographique très dense compte à ce jour huit-cent planches ; toutes les images collectées ne donnent pas lieu à une translation picturale. Jusqu'en 1966, les tableaux tirés de photographies seront à l'instar de leurs modèles, en noir et blanc, ou plutôt, en grisaille.

« *Mon premier tableau d'après photo ? A l'époque ma peinture était inspirée des laques grand-format de Gaul. Un jour, une photo de Brigitte Bardot m'est tombée entre les mains et je me suis mis à la copier en gris sur un de mes tableaux¹* ». L'artiste entretient la confusion, cette photo-peinture en effet, tirée picturalement d'une photographie de Brigitte Bardot et intitulée *Mutter und tochter* [III.47], date de 1965 ; or, nous pouvons dénombrer jusqu'à soixante-dix *Fotobilder* répertoriés dans le catalogue raisonné, exécutés avant *Mutter und tochter* de 1965. Les premiers *Fotobilder* classés par l'artiste dans le catalogue raisonné datent de 1962, la peinture inaugurale réalisée à partir d'une photographie de magazine est *Tisch* [III.48]. Cette toile pourtant se distingue des peintures à venir dans la mesure où le modèle y apparaît ruiné en son milieu ; la reproduction se surimpressionne ponctuellement d'un geste iconoclaste. Certes, nous reconnaissons le modèle table sous l'accident pictural, la tache scotomisante, le geste effaçant qui fait écran sans occulter complètement. Mais la première toile répertoriée par l'artiste est une œuvre d'effacement. Tous les *Fotobilder* à partir de cette œuvre liminaire seront atténués d'un écran plus ou moins troublé : à peine voilés ou sensiblement embrumés, ils garderont traces d'un passage effaçant. « *Une photo est déjà un petit tableau tout en ne l'étant pas*

une quinzaine d'années plus tard. En outre, la figure humaine étant notre objet d'étude, nous pouvons remarquer que le mot *Bild* signifie également *portrait*.

¹ RICHTER Gerhard, « Notes 1964 », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 18.

complètement. Ce caractère est irritant et vous pousse à la transformer¹ ». « Irrité », l'artiste procède en effet en deux temps : il copie fidèlement le modèle noir et blanc, net la plupart du temps. Le report est d'abord exécuté par mise au carreau puis transite par l'épiscopie dès 1964. Les modèles photographiques sont agrandis et recadrés. Le rendu précis est ensuite estompé en passant un pinceau sec sur la couche d'huile encore grasse. Le balayage secondaire estompe le modèle premier. La matière picturale est effilée et la photographie initiale se défile derrière un effet de "floutage". Mais la picturalité s'échappe elle aussi puisque ainsi estompées, les images reproduites se parent d'une ressemblance toute photographique. Elles convoquent en effet un caractère spécifiquement photographique : le flou de l'image. « *Il ne s'agit pas d'imiter une photo. Je veux faire une photo. Et comme je tiens à aller au-delà d'une photographie comprise comme morceau de papier sensible, je fais des photos par d'autres moyens, et non des tableaux qui tiendraient de la photographie² ».* Pour échapper à la peinture, il s'agirait alors de faire de la photographie par d'autres moyens, rejouer les surfaces photographiques par les moyens de la peinture dont la visibilité affectée ne relèverait pas quant à elle d'un caractère flou, « *quant au tableau, il n'est jamais flou. Ce qui nous semble flou c'est l'imprécision, c'est-à-dire la différence par rapport à l'objet représenté [...]. Comment la couleur sur la toile pourrait-elle être floue ?³ ».* En se teintant d'une apparence photographique, les *Fotobilder* peints dévoilent leur processus de fabrication et, par là-même, entretiennent l'ambiguïté.

Jusqu'en 1966, l'artiste va réaliser environ deux-cent *Fotobilder* en noir et blanc⁴, tirés de modèles photographiques les plus divers. En 1966, il exécute sa fameuse toile *Ema (Akt auf einer treppe)*⁵. Avec *Ema*, c'est la première fois qu'il utilise un de ses clichés, c'est aussi l'occasion de passer à la photo-peinture couleur. Il s'agit d'un portrait en pied de sa femme descendant un escalier, peint à l'échelle un. Comme de nombreux *Fotobilder*, la peinture *Ema* est filée d'un voile diffus, enrobant la scène toute entière dans un flou photographique. Mais cette toile marque également un tournant dans

¹ RICHTER Gerhard, Entretien avec Irmeline Lebeer in *Chroniques de l'art vivant* n°36, Paris, Ed. Maeght, février 1973, p. 15-16.

² RICHTER Gerhard, in *Gerhard Richter*, vol. 2 du catalogue raisonné, texte de B. H. D. Buchloh, Paris, Musée National d'Art Moderne de la ville de Paris, 1977, p.76.

³ RICHTER Gerhard, « Entretien avec R. Schön (1972) », *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 59.

⁴ Certains se teignent d'un virage bleuté ou encore sépia.

⁵ *Ema (nu sur un escalier)*.

l'entreprise plastique richtérienne. A partir d'*Ema*, en effet, l'artiste nous en fait voir de toutes les couleurs, en commençant la série des *Farben* [III.49] ou *Chartres colorées* qui l'occupera toute cette année-là et qu'il poursuit toujours. Les *Farben* peuvent être envisagés comme reproductions de véritables nuanciers, d'une netteté irréprochable ; reproductions réinterprétées puisque l'artiste ne respecte pas l'organisation initiale mais répartit les aplats colorés en fonction d'une combinaison logique. Les petites plages de couleur, carrées ou rectangulaires, se jouxtent ou sont organisées en grille sur fond blanc. D'une dizaine à plusieurs milliers de plages sur une même toile, les possibilités sont infinies. Mais aussi définis soient-ils, ces tableaux chatoyants sont tout autant irregardables que les *Fotobilder* embrumés. Saturant notre regard, nous ne pouvons rien saisir, ni fixer ; les *Farben*, surtout les plus grands, impossibles à contenir, se mettent à vibrer, à se brouiller... Les *Farben*, qui ne sont pas sans liens avec les œuvres optiques de l'abstraction géométrique, marquent le passage véritable à l'abstraction, une abstraction faussement expressionniste. Les *Abstackte Bilder*, constituent la majeure partie du travail pictural de Richter ; ce dernier ouvre la brèche de l'abstraction dès 1968 et réalisera plus de mille-six-cent tableaux. Les formats, les gammes chromatiques, les factures sont très variés. Fruits du hasard et non préméditées, pour reprendre l'artiste, certaines toiles abstraites peuvent néanmoins découler de l'agrandissement pictural fidèle de petites esquisses abstraites photographiées. Des peintures très gestuelles aux monochromes, des teintes complémentaires et dissonantes aux tableaux gris (Richter a peint plus de deux-cent toiles abstraites grises), en passant par les couleurs primaires mélangées jusqu'à leur *quasi* dissolution¹, le peintre semble explorer toutes les possibilités de travail des surfaces picturales. Grilles, enchevêtrements, tissage, tressage, raclage, fouillis, brouillages, formes estompées, lignes franches, gestes affirmés, circonvolutions voluptueuses, stratifications, pans, trames, dégradés, murailles de peinture, maculatures... infinité du geste pictural, l'artiste envisage toutes les modalités de recouvrement des surfaces. Des recherches superficielles : l'artiste soigne avant tout ses surfaces, autant d'écrans qui approfondissent les superficies, autant de rideaux qui recouvrent des profondeurs voilées, autant de points de non-identification.

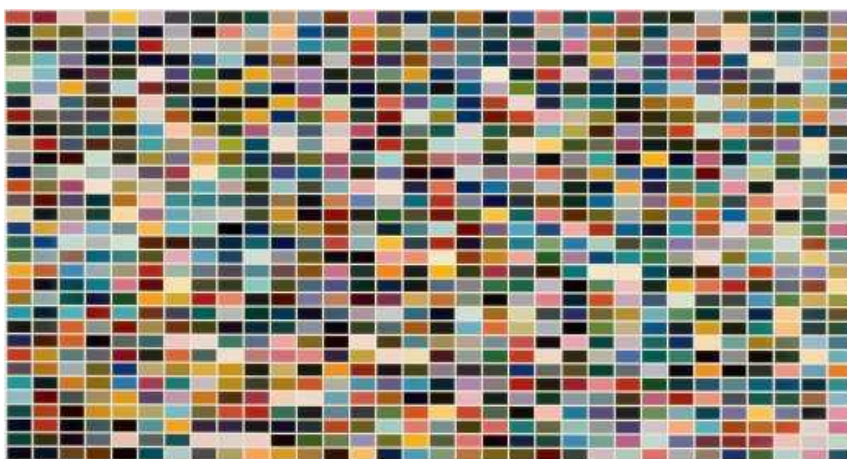
¹ La série des *Vermalungen*, 1972.



III. 47. *Mutter und Tochter*, 1965, Huile sur toile, 180 x 110 cm, (CR. 84)



III. 48. *Tisch* 1962, Huile sur toile, 90 x 113 cm, (CR.1)



III. 49. *1024 Farben*, 1973, Huile sur toile, 254 x 478 cm, (CR. 350-1)



III. 50. *Doppelglasscheibe*, 1977, Verre peint sur une face et fer, 200 x 240 cm, (CR. 416)



III. 51. *Spiegel grau*, 1991, 280 x 165 cm, Verre avec couche colorée, (CR.735-2)

Entre figuration et abstraction se situeraient les recherches de Richter avec verres et miroirs. Dès 1967, l'artiste interroge les relations entre transparence et réflexion en usant de surfaces vitrées vides de toute image¹, puis à partir de 1977, de verres peints (en gris la plupart du temps) par derrière : Avec les verres gris, *Glasscheibe* 1977 et *Doppelglasscheibe*, 1977 [III.50], les reflets se troublent et nous laissent transparaître encore une fois la logique du voile.

Quant aux *Fotobilder*, à partir des années 1980, ils deviennent plus sporadiques mais l'artiste travaillera toujours les deux registres de l'abstraction et de la figuration conjointement. Les sujets des six-cent photo-peintures répertoriées sont très disparates : paysages, natures mortes, animaux, détails d'objets, portraits... La moitié environ touche à la figure humaine. Ce sont quelques-unes de ces toiles qui dès-lors vont nous intéresser.

L'œuvre de Richter dans son ensemble, très hétérogène, se rassemble à travers la problématique du voile et du repli. Ecrans abstraits ou peintures "floues", ces œuvres, comme autant de jeux de secrets, testent l'impuissance de notre œil. L'artiste semble porter au visible des surfaces d'aveuglement. Chaque pièce ouvre une réflexion sur la distance et l'irregardable. Si certains historiens y ont décelé un discours rhétorique sur la peinture, "peindre la peinture"², nous envisagerons les surfaces richteriennes sous le prisme d'une réflexion phénoménologique du rapport au réel jusqu'à entrevoir un sous-bassement ontologique. Comment pressentir la face apprésentable de toute chose et en particulier la figure qui nous intéresse : la figure humaine ? « *Le mouvement entre visible et invisible, présenté et apprésenté, en une confusion esthétiquement réglée, n'est-il pas celui de l'apparaître*³ » ?

Quelle est la place de la figure humaine dans l'œuvre de Gerhard Richter ?

¹ 4 *Glasscheiben*, 1967.

² « *Tu ne crois quand même pas qu'une démonstration bornée à propos de la couche picturale, de la rhétorique de la peinture et de ses éléments serait en mesure de dire quelque chose, d'exprimer une nostalgie, un désir quelconque ?* », déclare Gerhard Richter en réponse à B. H. D. Buchloh, in volume II du catalogue raisonné *Gerhard Richter 1962-1993*, Stuttgart, Ed. Cantz, 1997, p. 101.

³ EBLE Bruno, *Gerhard Richter, La surface du regard*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 95.



III. 52. *Onkel Rudi*, Huile sur toile, 87x 50 cm, (CR. 85)



III. 53. *Frau mit schirm*, 1964, Huile sur toile, 160 x 95cm, (CR. 29)



III. 54. *Sekretärin*, 1963, Huile sur toile, 150 x 100 cm, (CR. 14)



III. 55. *48 portraits*, 1972, Huile sur toile, 70 x 55 cm chacun, (CR. 324a)



III. 56. *Brigid Polk*, 1971, Huile sur toile, 100 x 125 cm, (CR. 309)



III. 57. *Frauenkopf im Profil*, 1966, Huile sur toile, 35 x 30 cm, (CR. 80-11)

• FIGURES DU PORTRAIT

Des sujets iconographiques les plus divers convoqués par l'artiste pour ses *Fotobilder*, la figure humaine est appelée et rappelée de manière sensible. Figure privilégiée dès l'apparition de la photographie, le portrait, sous toutes ses formes, hante l'œuvre de Richter. Nous pensons bien sûr à *Betty*, *Ema*, à *Unkel Rudi* [III.52], aux *48 portraits* [III.55], ou encore aux *Famille*. Ses toiles les plus célèbres traitent avec la figure humaine. Parmi plusieurs centaines d'œuvres, ce sont celles-ci qui nous touchent, qui nous retiennent alors même que chaque figure représentée en peinture se défile sous la mince pellicule d'huile effilée, tel un verre plus ou moins dépoli dont le rôle serait de rendre diffuse et inconsistante leur lisibilité. Les figures humaines, les visages, le visage de l'autre et le sien tout autant, traversent l'ensemble de son œuvre ; depuis ses premières entreprises photo-picturales avec des portraits d'anonymes rencontrés au hasard dans des journaux ou des albums de photos jusqu'à aujourd'hui avec des portraits plus intimes. La figure du portrait semble l'obséder et le peintre ne cesse d'y revenir malgré de longues périodes abstraites ou figuratives préoccupé par d'autres sujets comme le paysage. Cette figure ou genre iconographique, nous la retrouvons sensiblement au début mais aussi à la fin de son parcours pictural inventorié, comme pour l'embrasser. Elle ne cesse de refaire surface. Une exposition thématique, « Gerhard Richter. Portraits », lui a été consacrée dernièrement à la National Portrait Gallery de Londres¹.

Les situations à travers lesquelles surgissent les figures sont multiples. Centrale au début de ses recherches esthétiques dans les années soixante, la figure humaine célèbre ou inconnue est d'abord tirée de faits divers dans les journaux et magazines, seule ou en groupe, la plupart du temps saisie dans une action ou une posture déterminées. Rapidement, l'artiste puise à la source, dans des collections qui recèlent de portraits photographiés : l'album de photographies de famille. Le sien, mais pas seulement. Le peintre collectionne les photographies de famille, dont il tirera de nombreuses peintures. Très vite, Richter joue aussi le jeu du peintre de portraits, c'est-à-dire de portraits de commande à partir d'images qu'on lui propose, provenant peut-être des albums photographiques des commanditaires. La

¹ *Gerhard Richter. Portraits*, National Portrait Gallery, Londres, février-mai 2009.

figure de ses proches, famille, amis, collectionneurs, galeristes, occupe une place privilégiée et constitue la majeure partie des portraits peints. *Ema*, 1966, est une œuvre pivot à partir de laquelle l'artiste glisse vers l'abstraction, mais il inaugure aussi avec cette toile, l'exploitation de ses propres prises de vue. A la suite, la *quasi*-totalité des portraits personnels seront réalisés à partir de ses photographies, sans compter les portraits d'amis telle la série *Brigid Polk*, 1971 [III.56] exécutée à partir de polaroids pris par Richter ou encore *Gilbert und Georges*, 1975. Il est intéressant de distinguer les portraits singuliers ou portraits de groupes dont les titres très élusifs, tels *Frau mit Schirm (Femme au parapluie)*, 1964 [III.53], *Frauenkopf im profil*, 1966 [III.57], *Sekretärin*, 1964 [III.54], *Familie am meer*, 1964 [III.64], *Familie im schnee*, *Mutter und Tochter*, 1965 [III.47], *Mann mit zwei kindern*, 1965 [III.65] ou encore *Acht Lernschwestern (Huit élèves-infirmières)*, 1966 [III.66], *Lesende*, 1994 [III.113-114], ne permettent pas l'identification d'une personne anonymée et renvoient à des portraits de société ou des situations familiales impersonnelles. La plupart des portraits singuliers néanmoins, thème privilégié à partir de 1964, sont titrés du nom du modèle photographié avant transfert pictural.

Une galerie de portraits se distingue, il s'agit des *48 portraits* [III.55], réalisés en 1972 pour le pavillon allemand de la Biennale de Venise, alors présentés alignés. Cette frise irregardable, que l'on ne peut englober de par sa multiplicité, est composée de portraits en buste, peints en noir et blanc et à peine "floutés", dont les regards semblaient converger vers un tableau central¹, nous amène à nous interroger sur la raison d'un tel rassemblement de personnalités. Pour cette série de quarante-huit portraits, Gerhard Richter a en effet reproduit les visages de figures culturelles masculines des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Quelques historiens de l'art se sont heurtés à l'énigme de ce rassemblement. Aucun n'a su déterminer une réelle logique au regard de cette réunion de portraits peints d'après des illustrations photographiques d'encyclopédies. L'artiste quant à lui, déclare les avoir choisies en dépit de toute orientation. Nous y reviendrons.

Un autre ensemble se détache parmi les *Fotobilder*, il s'agit du célèbre cycle *18 Oktober 1977*, peint en 1988, il marque une césure dans une période picturale abstraite et de figuration de paysages. Cette suite de quinze tableaux très estompés dans les tonalités de gris renvoie à un événement

¹ Ce dispositif peut différer selon les lieux d'exposition.

historique, daté, politique, relayé par les journaux dans lesquels Richter a prélevé ses photographies points de départ. Ce cycle donc, évoque la mort équivoque des membres de la "bande Baader-Meinhof", la Fraction de l'Armée Rouge dans la prison de Stammheim le 18 octobre 1977. Nous pouvons distinguer d'autres séries à l'intérieur de cet ensemble, *les trois Tote (Morte)* [III.58-60], trois fois un gros plan picturalement embué, d'une tête de femme à l'horizontale et *Gegenüberstellung (Confrontation)*, 1988 [III.61-63], composée de trois peintures qui, à la manière de photogrammes d'un film, semblent se suivre : une jeune femme en buste paraît s'approcher, nous sourire, puis décliner. Ce cycle a été très étudié par les théoriciens, nous pouvons répertorier cinq études monographiques sur ce sujet de "peinture d'histoire". Aussi, y reviendrons-nous modérément.

Les entrées pour appréhender la représentation de la figure humaine chez Richter sont multiples. La National Portrait Gallery proposait pour la première fois en 2009 un accrochage exclusivement recentré sur ce genre iconographique à travers cinq regroupements thématiques : *The most perfect pictures* (portraits de société tirés de magazines et de journaux), *Devotional Pictures* (à partir de photographies d'albums de famille), *Continual uncertainty* (portraits singuliers, anonymes et autoportraits), *Private images* (portraits de commande identifiés), et *Personal portraits (Fotobilder* des membres de sa famille réalisés à partir de ses propres clichés). Pour notre étude, nous puiserons dans l'ensemble de ces catégories, privilégiant néanmoins les portraits singuliers aux portraits de groupe.

Nous tenterons d'éclairer les enjeux esthétiques de l'effacement des surfaces des *Fotobilder* convoquant la figure humaine. La position de Richter sera envisagée à la lumière d'une réflexion phénoménologique qui semble traverser son œuvre. Appliqué à la figure humaine, le "floutage", ou reprise picturale sur le mode de l'indécision, ne permettrait-il pas de pressentir une invitation pour une approche ontologique ?

Le peintre ne retourne-t-il pas dans une même requête la prescription de Baudelaire auprès de Nadar, « *un portrait exact mais ayant le flou d'un dessin ... la photo ne vaut que si elle est pictoralisée*¹ » ?

Quelles troubles parentés les *Fotobilder* de Richter entretiennent-ils avec les premières complicités photo-picturales ?

¹ BAUDELAIRE Charles dans une lettre à madame Aupick, 1865.



Ill. 58. *Tote*, 1988, Huile sur toile, 62 x 67 cm,
(CR. 667-1)



Ill. 59. *Tote*, 1988 Huile sur toile, 62 x
62 cm, (CR. 667-2)



Ill. 60. *Tote*, 1988 Huile sur toile, 35 x 40 cm,
(CR. 667-3)



Ill. 61. *Gegenüberstellung 1*, 1988, Huile sur
toile, 112 x 102 cm, (CR. 671-1)



Ill. 62. *Gegenüberstellung 2*, 1988, Huile sur
toile, 1988, 112 x 102 cm, (CR. 671-2)



Ill. 63. *Gegenüberstellung 3*, 1988, Huile
sur toile, 112 x 102 cm, (CR. 671-3)



III. 64. *Family am Meer*, 1964, Huile sur toile, 150 x 200 cm (CR. 35)



III. 65. *Mann mit zwei Kindern*, 1965, Huile sur toile, 80 x 110 cm, (CR. 96)



III. 66. *Acht Lerneswestern*, 1966, Huile sur toile, 95 x 70 cm, (CR. 130)



III. 67 *Double Portrait de Kühn*, 1970, Huile sur toile, 60 x 50 cm, (CR. 257-1 et 2)



• TROUBLES FIGURES

Les *Fotobilder* installent le spectateur dans une position instable ; jamais ce dernier ne sera à la bonne place, trouvera la bonne focale, ne fera la mise au point devant des images qui affichent inexorablement leur distance, embuées dans un "out of focus" tenace : contre-point pictural. Ce brouillard optique ouvre une profondeur qui n'est pas celle de la profondeur de champ, zone définie par la netteté, mais une zone aveugle, en-deçà ou au-delà de cette fameuse plage de lisibilité : trop près ou trop loin, contre-champ qui n'aura pas été focalisé. Les figures peintes se refusent, indécises dans leur profondeur de contre-champ. Mais « *savoir qu'il s'agit le plus souvent d'huiles sur toile ne dissipe aucunement le trouble qu'on éprouve en regardant les tableaux de Gerhard Richter, tant l'identification des images demeure problématique. Ce sont bien des peintures, mais nous avons le sentiment d'être devant des photographies ou plus exactement d'être devant des peintures d'une nature photographique*¹ ». La facture lissée parfois à l'excès comme dans *Portrait Kühn*, 1970 [III.67], renvoie au rêve d'une image acheiropoïète. L'instabilité éprouvée naît de l'ambiguïté propre à la nature même de l'œuvre : une peinture qui se présente comme "floue".

Le terme "flou" pourtant n'est pas né avec la photographie, il apparaît dès la fin du XVII^{ème} siècle sous la plume de Félibien. "Peindre flou" n'est pas un acte avant-gardiste puisque cet adverbe désigne jusqu'au début du XIX^{ème} siècle une technique picturale visant à atténuer les contours, à adoucir les passages. A l'instar du geste richterien visant à balayer la couche superficielle d'huile encore fraîche, notons la technique du flou pictural rappelée par Charles Nodier au début du XIX^{ème} siècle, « *on se sert ordinairement pour fondre les couleurs, pour les noyer, les dépouiller de leur sécheresse et amollir leurs nuances, d'une petite brosse de soies légères qu'on passe délicatement sur ce que le pinceau a touché et dont on affleure avec tant de précautions qu'il semble qu'on la caresse*² ». Certes, Richter use de cette caresse diffusante après avoir reproduit des modèles photographiques nets la plupart du temps, mais le résultat n'est pas purement pictural ; le

¹ LANG Luc, in *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 149.

² NODIER Charles, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Demonville imprimeur-libraire, 1808, p. 87, cité par P. Martin, in *Etudes photographiques* n°25, Mai 2010, p. 184.

flou dont il est question serait plutôt celui que nous retrouvons dans le dictionnaire photographique d'Auguste Belloc. Qu'il s'agisse d'effets de filé, de tremblé, de bougé, de flou, la facture à l'huile des *Fotobilder* traités le plus souvent en noir et blanc ne semble pas faire écho à la tradition picturale figurative, mais se donne à lire comme symptôme photographique. Il y a de la photogénie là-dedans, là-dessous plutôt, des caractères optiques strictement photographiques. Nous ne pouvons qu'hésiter. L'artiste creuse l'écart, sème le trouble : nous sommes dans le flou. « *Comment la couleur sur une toile peut-elle ne pas être nette*¹ » ? Adorables leurres, mimésis à l'excès de l'insuffisance photographique, les *Fotobilder* révèlent la croisée des regards, ils remettent en cause la fiabilité de notre œil. Le flou serait précisément ce qu'il y a à voir, à l'instar du rideau peint par Parrhasios. Il y a une contradiction entre ce que nous savons de la nature de l'œuvre et ce que nous voyons, une oscillation entre deux états, une hybridation qui exacerbe le caractère énigmatique de ces tableaux photographiques. Paradoxe bien-sûr de la mise au point picturale sur la défaillance photographique, ou pour le dire autrement : comment rater des photos en peinture² ? Faillite de l'image, naufrage de la figure/peinture qui doit en passer en cette seconde moitié du XX^{ème} siècle, par une image médiée, une photographie intégrée. Maîtrise du traitement pictural et défaillance de la prise de vue, c'est dans ce paradoxe que tremble la photo-peinture. Ce rapport tensoriel engendre l'incertitude, celui du *locus incertus*. Contradictoires sont également les propos de Richter déclarant vouloir « *faire de la photo par d'autres moyens* », « *utiliser la peinture comme moyen photographique* », « *ne rien avoir à faire avec la peinture* » tout en affirmant que « *pour ce qui est de la surface : peinture à l'huile sur toile de lin, technique traditionnelle. Mes tableaux ont peu à voir avec la photo, ils sont entièrement peinture. D'autre part, ils ressemblent si étrangement à la photo que ce qui distingue la photo des autres images subsiste*³ ». La peinture serait donc dépendante du mode photographique tout en assumant son autonomie, « *ce que je faisais pour dire les choses simplement, c'était de la peinture. Et une peinture qui du strict point de vue de la photographie, était ratée puisqu'il*

¹ RICHTER Gerhard, « Entretien avec R. Schön (1972) », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 59.

² Rater des photos en peinture plutôt que de peindre des photos ratées puisque la plupart des photographies modèles collectées dans *Atlas* sont nettes.

³ RICHTER Gerhard, « Entretien avec R. Schön (1972) », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 59.

*fallait surtout qu'elle fonctionne en tant que peinture*¹ ». L'artiste brouille les pistes, ses déclarations ambiguës font écho aux indécises photographies picturales. Cette nature hybride serait liée à une expérience biographique, « *quand j'étais ado, je faisais beaucoup de photos ; je m'étais lié d'amitié avec un photographe qui m'avait montré tous les trucs. Pendant quelques temps, j'ai travaillé dans un labo : ces masses de photos qui passaient tous les jours par le bain de révélateur ont sans doute provoqué sur moi une empreinte durable. Puis je suis parti pour Dresde. Aux Beaux-arts, je n'ai plus fait que de la peinture, de la peinture réaliste [...]*² ». Le flou ne serait-il pas un moyen pour remettre en doute le réalisme pictural ? Richter dès lors interroge le "bel androgyne" photo-peinture selon Michel Foucault³, jouant le dispositif de la chambre noire, projetant le modèle photographique à l'aide d'un épiscopes ; la photographie devient le négatif qui engendre une nouvelle image. En skiagraphie, il ouvre l'espace de représentation en un espace intervallaire, impur, douteux, qui serait le propre de toute reproduction, « *toute réalité exposable à la duplication cesse par là même d'être crédible*⁴ ». La photographie devient le lieu à partir duquel peindre, Richter interroge et renverse les rapports tensoriels photo-peinture du début du siècle et les questions de légitimité des médiums. En minant l'évidente clarté photographique par des moyens picturaux, ne détourne-t-il pas les enjeux des photographes pictorialistes ?

Gerhard Richter se joue des codes photographiques par la peinture en reconvoquant les qualités de la photographie pratiquée à la fin XIX^{ème} siècle. En usant de la peinture, cette "Autre" de la photographie comme "moyen pour la photographie", il remémore les rapports ambivalents d'autonomie et de dépendance des deux médiums plastiques mis en œuvre par les photographes rattachés au mouvement pictorialiste. La question contemporaine de la légitimité picturale est en correspondance avec les quêtes de reconnaissance de ces photographes. Les deux médiums s'affectent l'un l'autre. Afin de quitter le statut réducteur de "servante des arts", la photographie pictorialiste mime, se confond avec sa rivale : la peinture. Ce rapport d'analogie ambiguë nie la spécificité du médium. La

¹ RICHTER Gerhard, « Entretien avec A. Hasse (1977) », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p 68.

² RICHTER Gerhard, « Notes 1964 », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 18.

³ FOUCAULT Michel, *Le désir est partout / Fromanger ; la peinture photogénique*, op. cit.

⁴ ROSSET Clément, *L'objet singulier*, Paris, Ed. de Minuit, 1979, p. 29.

photographie pictorialiste manifeste des rapports de ressemblance avec une esthétique picturale, il s'agit de complexifier l'image indicielle précaire dont la légitimité artistique n'est pas encore assurée. Cette esthétique picturale du photographique se traduit en termes de filtres, de brouillard, de brume, de lumière diffuse, de contours adoucis, en harmonie avec l'esthétique romantique ou le *sfumato* pictural. Une esthétique du flou est engagée ; il s'agit d'«*atténuer la vérité photographique*¹», sa transparence, son objectivité, sa valeur documentaire ; les photographes pictorialistes «*useront du flou et de la perspective aérienne pour "éteindre les détails"*² ». Le flou photographique inscrit l'image dans une indécision évanescence, lui restituant quelque peu le caractère auratique qu'elle aurait perdu³.

Richter rejoue à rebours cette imprégnation réciproque ; le caractère flou de ses peintures n'est plus une spécificité picturale mais renvoie à des propriétés optiques et photographiques. La peinture se "photogénise", tout en affirmant sa propre matérialité.

Les effets de filé, de bougé, de flou du premier portrait de la série *Gegenüberstellung*, 1988⁴ [Ill.61-63], par exemple, renvoient à des anomalies visuelles qui dépendent de la photo. Ce vague visage n'est pas sans analogie avec les portraits photographiques aux contours estompés dans des effets de *sfumato* des photographes pictorialistes, tels que *Tête de jeune femme*, 1907 [Ill.68] d'Alfred Bégoz. Dans un retournement, et non sans ironie, Richter rejoue l'offensive première de la photo contre la peinture. Mais en restituant en peinture des (mauvaises) qualités photographiques, il ruine le caractère indiciel et authentifiant de la photographie.



Ill. 68. Alfred-Louis Bégoz, *Tête de jeune femme*, 1907, Photographie au charbon

¹ POIVERT Michel, *Le pictorialisme en France*, Paris, Hoëbeke, 1992, p.15.

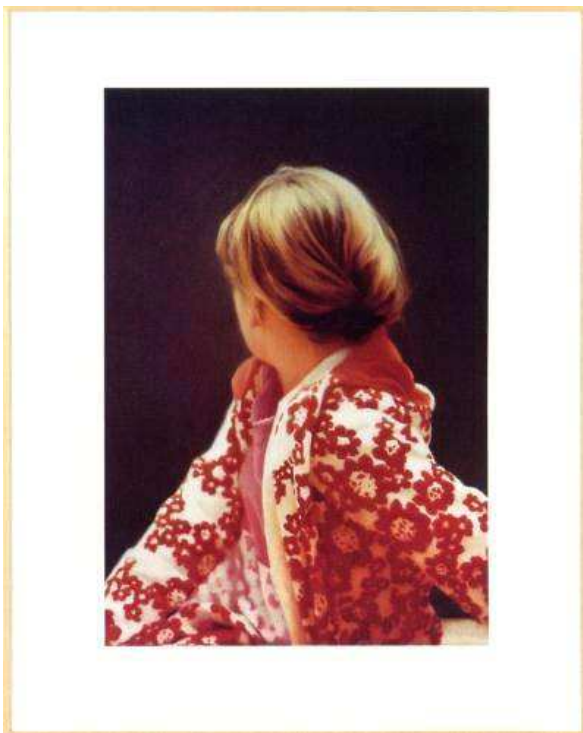
² *Ibid.*, p.17.

³ Le recours à ces effets estompés et brumeux s'éclipse très rapidement après le pictorialisme pour une netteté photographique affirmée au début du siècle avec le nettisme. Soulignons également la grande lisibilité des photographies objectives et précisionnistes des Becher qui ont œuvré en Allemagne de l'ouest dans les années soixante-dix alors que Richter perpétuait ses *Fotobilder* embrumés.

⁴ *Confrontation*, 1988, extraite du cycle *18 Oktober 1977*, 1988.

« *Désormais la peinture est morte...* », se serait écrié le peintre Paul Delaroche en 1839 devant les premières photographies. Gerhard Richter entretient cette relation d'amour et de haine entre peinture et photographie.

Avec les *Fotobilder*, le peintre met en représentation le mode photographique, exhibant ainsi le processus de transfert, de reproduction, paradigme même de la photographie. Tout son œuvre oscille entre ces deux médiums ; cette relation douteuse est portée à son comble lorsqu'il expose non plus les toiles tirées de photographies, mais les photographies le plus souvent à échelle un, des toiles tirées de photographies, inversant de nouveau la logique de reproduction, comme pour en finir définitivement avec la peinture (tout en passant par elle). Ainsi, dans un ultime retournement, *Betty*, 1988 [III.46], revient rephotographiée en 1997 [III.69], de même que *Uncle Rudi*, 1965 [III.52], en 2000 et *Ema*, 1966, encadrée comme un tableau, présentée lors de l'exposition au Musée d'Art Moderne de Paris en 1993, sans oublier la version photographique des *48 portraits*, 1971, exposés à la National Portrait Gallery plus récemment.



III. 69. *Betty*, 1991, Impression offset, 97,1 x 66,2 cm,
(CR. 75)

« *Il lui fallait à la fois envisager la menace que la photo constituait pour la peinture et trouver une position vis-à-vis de la critique fondamentale de l'activité du peintre que Marcel Duchamp avait fournie avec la notion de ready made¹* ». En complexifiant la relation intermédiaire, l'artiste prend-il pour autant position pour un art d'attitude ?

¹ GERMER Stefan, « Le retour du refoulé », Cahiers du MNAM, n°87, 1995.

2. Pour une esthétique du retrait

« *J'estompe pour que ce soit technique, lisse et parfait. J'estompe aussi le trop et le surplus en informations anodines¹* ».

● RETENTIONS

Cultivant l'incertitude et s'adonnant à la contradiction, Gerhard Richter ne cesse d'affirmer son désengagement vis-à-vis d'une recherche stylistique et un scepticisme au regard d'une posture idéologique, « *je fuis toute détermination, je ne sais pas ce que je veux, je suis incohérent, indifférent, passif. J'aime l'incertitude, l'infini et l'insécurité permanente²* ». Peindre pour ne pas prendre position, créer pour ne rien dire : l'artiste très prolifique entretient un rapport certain avec le mutisme. « *Ce qui m'intéresse, c'est le langage muet de ces tableaux³* ». C'est à cette forme d'insoumission que nous nous heurtons devant les *Fotobilder*. Cette pratique assumée du retrait semble alors ouvrir une esthétique de la rétention. « *L'exploit extraordinaire du peintre, dans un univers hanté par le diktat de l'originalité, reste celui de réussir à surprendre sans "inventer" un fait artistique sans précédent [...]⁴* ».

Pour la pratique des *Fotobilder*, le passage par la photographie lui donnerait l'occasion de se désengager de toute prise de position et d'affiliation dogmatique. La posture de repli qu'il paraît adopter en contrepartie pourrait être lue comme un travail de deuil, l'incarnation d'un désir d'émancipation du peintre face à la soumission symbolique de l'école réaliste socialiste. « *J'en avais marre de cette foutue peinture et reproduire une photo me semblait être la chose la plus bête et la plus anti-artistique que l'on puisse faire⁵* », dit-il alors qu'il entreprend ses premiers *Fotobilder*. Se retirer de l'art pour faire

¹ RICHTER Gerhard, « Notes 1964-1965 », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 30.

² RICHTER Gerhard, « Notes 1966 », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 46.

³ RICHTER Gerhard, Article « Ein gutes Foto von mir gibt es nicht », in *Kölner Stadt-Anzeiger*, Juin 1972.

⁴ GOLDBERG Itzhak, « Gerhard Richter », in *Beaux-Arts magazine*, n° 215, avril 2002.

⁵ RICHTER Gerhard, « Notes 1964 », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 18, à propos de *Mutter and tochter*, 1965.

encore, pour ne pas en finir avec la peinture. Le détour par la photographie *ready-made* lui permettrait de se retirer, « *ne plus rien devoir imaginer, oublier tout ce que l'on entend par peinture, couleur, composition, spatialité, ce que l'on savait et pensait. Tout ceci cessait soudain d'être les prémices de l'art*¹ ». La médiation photographique opérerait un transfert plastique pour contourner et dépasser des enjeux symboliques liés à sa formation initiale et au contexte artistique, « *je voulais faire quelque chose qui n'eut rien de commun avec l'art, du moins avec ce que j'en connaissais, qui n'eut rien à voir avec la peinture, la couleur, l'invention formelle et la créativité [...]*² ». L'investissement de l'artiste, passeur d'images, commence par sa propre mise en retrait. Ce dernier revendique une pratique de l'indifférence. Aucun discours critique ne soutiendrait ce détournement photographique pour sa reprise "floutée", « *de nombreux critiques ont voulu voir dans mon art de la dénonciation de l'univers d'images dans lequel nous baignons aujourd'hui. Cela n'a jamais été mon intention*³ ». A propos de *Fotobilder* liés à une actualité politique et historique tel le cycle *18 Oktober 1977*, 1988, Richter refusera toute prise de position critique, « *il est possible que ces tableaux suscitent des interrogations sur le message politique ou la vérité historique. Ces deux points de vue ne m'intéressent pas*⁴ ». L'artiste ne veut aucunement signaler des enjeux sémantiques, il réfutera d'ailleurs ses propos tenus antérieurement sur son apprentissage comme assistant-photographe, déclarant qu'il s'agissait d'une mythologie biographique destinée à fonder la légitimité de l'entreprise des *Fotobilder*.

Richter semble porté par une esthétique du retrait. La distance du filtre photographique, une "pure image", sans style, ouvre un écart dans lequel s'immiscer. Le travail de reproduction se traduit par une image au second degré, une mise à distance du modèle pour son ombre, son autre transféré, distancié. La photographie est un mode de distanciation qui affirme sa résistance propre. Richter insiste sur la liberté que lui offre cette décharge : le passage photographique, « *faire sans comprendre, ni calculer, ni réfléchir. Je n'arrête pas de peindre des photos parce que je ne perce pas leur secret et*

¹ RICHTER Gerhard, « Notes 1964-1965 », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 29.

² RICHTER Gerhard, « Entretien avec R. Schön », in catalogue *Gerhard Richter*, Biennale de Venise, 1972, p.23.

³ RICHTER Gerhard, « Entretien avec H-U. Obrist (1993) », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 248.

⁴ RICHTER Gerhard, « Notes novembre 1988 », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 140.

*parce que la seule manière de les reproduire est de les peindre et que cela m'excite de me livrer ainsi à une chose et d'avoir aussi peu d'emprise sur elles¹ ». L'image première, projetée par l'épiscope, ouvre un espace de séparation entre l'artiste rendu aveugle et son œuvre. Ce travail de reproduction est un dispositif de rétention de l'implication artistique, qui révèle l'effacement du regard du peintre, « le rendu photographique de l'objet est différent de son rendu pictural parce que l'appareil n'identifie pas l'objet, mais le voit. Dans le dessin libre, l'objet est identifié, on identifie ses éléments, ses dimensions, proportions et les figures géométriques. Ses composantes sont codifiées, chiffrées, cohérentes et lisibles... quand on trace des contours en s'aidant d'un projecteur, on évite le processus complexe de la connaissance. On cesse d'identifier, on voit, on fait (informellement) ce que l'on n'a pas identifié. Et comme on ne sait pas ce que l'on fait, on ignore ce qu'il faudrait modifier ou déformer² ». L'intermédiaire photo esquivé une stylisation inévitable, pour l'artiste, elle constituerait un soutien dépersonnalisant. « C'est donc une forme de fuite. Je ne veux pas voir le monde sous un angle personnel³ ». Avec les *Fotobilder*, la sensation d'être devant des images mal accommodées traduit une mise à distance du sujet et crée un espace intervallaire comme relais de la distanciation du peintre qui dépeint cette distance focale. « [...] puisque la photographie est une empreinte à distance, elle est située d'entrée de jeu dans une tension spatiale qui implique l'absence de tout contact direct entre l'imprégnant et l'empreinte. Autrement dit avant d'être éventuellement une affaire de miroir, l'image photo est toujours une affaire de distance : elle est le résultat d'une tension spatiale⁴ ». Peindre d'après photo c'est peindre à travers un écran, c'est vouloir observer une distance, produire une mise à l'écart, une rétention. La dissolution des couleurs et la traduction en valeurs du noir et blanc sont une transposition filtrante. Nombre de *Fotobilder* ont passé par le filtre du noir et blanc et apparaissent embrumés dans des tonalités sourdes de gris. Le gris comme voile. Le mode gris, modèle de la neutralité, est l'emblème du peintre ; « de toutes les couleurs, seul le gris parvient à ne rien représenter [...] le gris, au pire, il n'exprime rien, ne suscite ni sentiment ni association*

¹ RICHTER Gerhard, « Notes 1964-1965 », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 28.

² *Ibid.*

³ RICHTER Gerhard, « Entretien avec R. G. Dienst (1970) », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 50.

⁴ SCHAEFFER Jean-Marie, *L'image précaire : du dispositif photographique*, op. cit., p. 17.

*d'idées ; en réalité, il n'est ni visible ni invisible [...] seules les surfaces grises m'intéressent. Les passages et l'enchaînement des nuances¹ ». Le gris est couleur de rétentation, d'incertitude, « le gris moyen est situation d'indécision absolue d'un combat noir-blanc² ». Les tonalités grises des *Fotobilder* repris en noir et blanc soulignent la volonté richterienne de soustraction, d'effacement, et encore une fois, de distanciation, « la grisaille [serait] mise en œuvre chromatique de la distance³ ». Le gris est au centre de ses recherches, la notion de gris moyen appartient également au langage photographique. En outre, parmi les peintures abstraites de Richter, nous pouvons dénombrer plus de deux-cent toiles grises, de factures et de tonalités diverses : plus ou moins gestuelles, empâtées ou lissées à l'excès, anthracites, gris perle, gris moyen de la planche kodak 18%, telle *Grau*, 365 / 2, 1974. Ces monochromes déceptifs font œuvre d'indifférence et de retenue, « pour moi le gris est l'absence d'opinion, le néant, le ni... ni. C'est aussi un moyen d'exprimer mes rapports avec la réalité apparente parce que je refuse d'affirmer qu'une chose est ainsi et pas autrement⁴ ». Peintures du doute, les *Graue Bilder*, dès 1966, en appellent également à la couleur de la non-couleur, ces surfaces grises semblent découler d'un estompage excessif des *Fotobilder* précédents. « L'ennemi de toute peinture est le gris⁵ » affirmait Delacroix, nous butons en effet avec ces monochromes gris devant des murs de peinture opaques et atones : rien à voir que la pure neutralité et neutralisation de toute image, de l'image comme passée.*

Mais quand l'artiste reconvoque des images, par quelles photographies passe-t-il pour entretenir la neutralité, quel genre photographique et quel traitement pictural s'accordent avec l'ambition richterienne d'effacement stylistique ?

¹ RICHTER Gerhard, Extrait d'une lettre à Edy de Wilde, 23 février 1975, in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit.

² KLEE Paul, *Histoire naturelle infinie, Ecrits sur l'art*, T. 2, Paris, Dessain et Tolra, 1973, p. 308.

³ DIDI-HUBERMAN Georges, « Grisaille », in *Où sont passées les couleurs*, Vertigo n°23, 2003, p. 35.

⁴ RICHTER Gerhard, « Entretien avec P. Sager (1972) », in *Gerhard Richter, Texte : notes et entretiens*, op. cit., p. 55.

⁵ DELACROIX Eugène, *Journal, 1822-1863*, Paris, Plon, 1980, p. 316.

• SANS QUALITE

« J'ai besoin de la photo la plus objective possible pour corriger ma manière de voir. Si par exemple je peins un objet d'après nature, je risque de le styliser et de le transformer pour qu'il corresponde à mes conceptions et à mon éducation. Mais si je copie une photo, tous les critères et les modèles tombent en désuétude et je peins pour ainsi dire contre ma volonté. Or j'ai ressenti ce phénomène comme un enrichissement¹ ». En passant par la photographie pour se libérer de sa propre empreinte. Richter dit ne pas accorder d'importance au choix de ses modèles photographiques. Son choix se porte alors sur des photographies dénuées d'intérêts plastiques et de stylisation consciemment orientée : images de presse, photographies-souvenirs, clichés d'amateurs... Le recours à une imagerie "sans qualité", a-stylisée est revendiqué. « C'est pourquoi je fus si saisi et attiré par ce genre de photos que nous voyons quotidiennement et que nous voyons à profusion. Tout à coup, je pouvais y porter un regard différent, comme sur des images que je percevais différemment, sur un mode dépourvu de tous ces critères traditionnels que j'attribuais à l'art auparavant. La photo n'avait aucun style, aucun concept, n'impliquait aucun jugement, elle m'évitait les émotions personnelles, elle n'avait rien du tout, n'était rien d'autre qu'une pure image² ». Cette pure image dépourvue de style n'est pas celle réalisée par un photographe "d'art", mais bien une image banale ou documentaire relevant d'un "art moyen", provenant d'"un art sans artiste", pour reprendre Bourdieu³. Richter chercherait à se détacher de toute forme d'empathie à l'égard de ses modèles photographiques, rien ne doit le poindre, le toucher, l'affecter, la sélection se ferait sur la base du *studium*, de l'indifférence. Pour ce qui est de la figure humaine, le cliché-souvenir, la photographie de famille ou le portrait d'identité ; ce sont des lieux communs qui dissolvent la tentation du singulier. L'intérêt de ces sources idéales, c'est leur banalité, « une photo, à condition qu'elle ne soit pas composée par un photographe d'art, est la meilleure image à laquelle je puisse penser. Elle est parfaite, immuable, entière, autosuffisante et indiscutable. Elle est sans style. Même ratée d'un

¹ *Ibid.*

² RICHTER Gerhard, « Entretien avec R. Schön », in catalogue *Gerhard. Richter*, Biennale de Venise, 1972, p. 23.

³ Rappelons la parution de l'analyse de Pierre Bourdieu, *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Ed. de Minuit, 1965.

*point de vue technique, même si l'on y reconnaît à peine l'objet représenté*¹ ». Ces images font partie de notre culture visuelle, d'une vision collective. Quoi de plus commun que l'iconographie transparaissante de *Famille Wende*, 1971 [III.71], *Helen*, 1964 [III.72] ou encore *Portrait Kuhn*, 1970 [III.67]? « *La photographie que nous utilisons quotidiennement de façon si massive, [la photographie réduite à des schémas de perception], me surprend*² ». Sélectionnées parce qu'ordinaires, au-delà de toute particularité formelle, sans qualité, ces images premières et déjà-là renvoient au caractère d'indifférence visuelle prôné par la sélection du *ready-made* selon Marcel Duchamp. Le général et l'anonymat sont privilégiés, ils se manifestent à travers des photographies sans mise en forme, an-artistiques. Cette contrainte négative contrarie la pratique picturale, met à distance le sujet représenté et le sujet-peintre tout autant. Notons cependant que les propres prises de vue de Richter utilisées comme modèles échappent quelque peu à cette standardisation. L'artiste en photographe ne parvient pas à nier son regard devant *les sujets qui lui sont proches*. En effet, depuis *Ema*, 1966 [III.45] en passant par *Betty*, 1977 [III.70] et *Betty*, 1988 [III.46] ou encore la série *I.G*, 1993 [III.110-112], la figure s'expose dans une mise en pose singulière, voire stylisée.



III. 70. *Betty*, 1977, Huile sur toile, 50 x 40 cm, (CR. 425-5)

Mais en passer par l'imagerie populaire ou documentaire promet une peinture délivrée de tout formalisme esthétique. Il s'agit encore une fois pour Richter de désapprendre à peindre par la peinture. « *Je collectionne les photos et les regarde régulièrement. Ce ne sont pas des photos d'art, mais des clichés d'amateurs ou de reporters moyens. L'affection et les ficelles des photos d'art se remarquent si vite qu'ils m'ennuient*³ ». La photographie d'amateur, d'albums de famille, de

¹ RICHTER Gerhard, « Entretien avec D. Hüllsmanns et F. Reske (1970) », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p.44.

² RICHTER Gerhard, in B. H. D Buchloh, op. cit., p. 76.

³ RICHTER Gerhard, « Notes 1964 », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 18.

presse ou d'encyclopédies, se distingue elle aussi, elle est régie par des règles qui transparaissent en palimpseste, des canons sous-jacents qui obéissent à une codification culturelle. Le modèle photographique pour *Aunt Marianne*, 1965 [III.73], par exemple, est d'une banalité absolue, « *elle n'a aucun style* ». Les cadrages sont immuables et stéréotypés, l'organisation est symétrique, les sujets sont centrés et frontaux, les poses standardisées, ce sont des photographies-clichés, citant Bourdieu, nous pouvons dire que « *tout le monde est bien campé au milieu de l'image* ». Nous pouvons alors penser à *Uncle Rudi*, 1965 [III.52], parfaitement installé au centre de la toile, prenant la pose mais tenu à distance par le preneur de vue sans doute trop éloigné, dans un environnement apparemment sans intérêt. La primauté du photographique comme modèle y est pleinement révélée. Pour la prise de vue, en effet, « *il importe de donner à autrui l'image de soi la plus honorable, la plus digne : la pose apprêtée et rigide, dont le garde-à-vous constitue la limite, semble être l'expression de cette intention inconsciente ; [...] dans l'acte photographique chez l'amateur, il va de soi que le personnage (modèle) fait front pour être regardé de front et à distance, tout en demandant au spectateur un acte de révérence. Cette exigence constitue l'essentielle frontalité et la photographie ainsi obtenue est sans doute l'imitation exacte du portrait traditionnel*¹ ». Les modèles implicites du portrait photographique seraient en retour travaillés par le traditionnel portrait peint. Mais là où autrui se dérobe peut-être le plus dans son image, là où l'objectivation est la plus sensible, c'est dans le portrait d'identité tiré de l'appareil photomaton. Richter a réalisé plusieurs séries de portraits peints issus de telles sources iconographiques. Avec *Portrait Schmela*, 1964² [III.74], par exemple, le dispositif photographique se donne en représentation, les codes de la photo d'identité sont identifiables : portrait en buste, frontal, hiératique, devant un rideau uniforme, en série de six reprises espacées par des intervalles blancs. Le photomaton offre une photo an-artistique par excellence, c'est une image sans auteur et impersonnelle d'un sujet. C'est justement le retrait de l'auteur qui intéresse Richter dans son choix de photographies points de départ, l'effacement du sujet photographié et photographiant. « [...] rien n'oppose plus directement à l'image commune de la création artistique que l'activité du photographe amateur qui demande le plus souvent à l'appareil de

¹ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 119.

² Voir également le quadruple *Portrait Dr. Knobloch*, 1964.

faire à sa place le plus grand nombre d'opérations, identifiant le degré de perfection de la machine qu'il utilise avec son degré d'automatisme¹ ».

L'automatisme se poursuit dans le traitement pictural lui-même qui relève certes d'un savoir-faire de maître ancien mais qui, lié au photographique, transparaît sous la forme d'une mécanique implacable. La plupart de ses *Fotobilder* sont lisses, dépourvus de facture expressionniste ou expressive, la touche tend à disparaître dans l'imitation d'une surface photographique. La manière de peindre des photos ratées est méticuleuse, voire mécanique. L'artiste s'efface et efface tout autant, dans un faire impersonnel et sans intériorité, soulignant un mécanisme de mise à distance, «[...] *j'estompe pour que rien n'ait l'air léché, artistique mais pour que ce soit technique, lisse et parfait²* ». L'artiste, à l'instar de Warhol (« *je veux être une machine* »), devient une machine à peindre³, un intermédiaire jouant l'intermédiation du photographique, un passeur, brouilleur de pistes, un œil mécanique et objectif retiré dans sa peinture.



Ill. 71. *Familie Wende*, 1971, huile sur toile, 150 x 125 cm, (CR. 302)



Ill. 72. *Helen*, 1964, Huile sur toile, 110 x 75 cm, (CR. 25)

¹ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p 23-24.

² RICHTER Gerhard, « Notes 1964-1965 », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, *op. cit.*, p. 30.

³ En ce sens, voir aussi les *Echantillons de couleurs*, les *Farbtafeln* ou *Farben*, peintures totalement impersonnelles, lisses et parfaites, véritables reconstructions de peintures mécaniques. Avec les *Echantillons*, Richter nie toute facture.



III. 73. *Aunt Marianne*, 1965, Huile sur toile, 120 x 139 cm, (C.R 87)



III. 74. *Portrait de Schmela*, 1964, Huile sur toile, 100 x 130 cm, (37-1)

• SUPERFICIALITE ET REFLETS

« *J'estompe pour rendre l'ensemble homogène, pour que tout soit d'égale importance et sans importance*¹ ». L'acte de balayer la pellicule superficielle d'huile encore fraîche condense la représentation à sa surface, tout y est ramené au même niveau. Richter œuvre ce nivellement pour travailler les apparences. Les surfaces sont uniformisées dans le voile lissé de peinture. L'effet de flou qui en résulte contrarie notre regard qui ne peut se raccrocher à ces surfaces : aucun détail comme point d'accroche. Que des surfaces effilées sur lesquelles nous glissons. La neutralisation de la reproduction fidèle par un estompage régulier de la toile efface les spécificités de la figure peinte, dissoute en une pure superficialité de peinture, visible en apparence. Les figures peintes par Richter se donnent sans expression et sans signification. L'estompage richterien dépouille les images modèles de leurs détails et génère un mécanisme d'indistinction. La surface est superficialisée, c'est la voilure qui se donne à voir comme dans la seconde version de *Nanni und Ketty*, 1968 [III.76], où deux visages d'enfants peut-être ne se présentent qu'en termes de reflets troublés.

La sensation de flou, de défocalisation, de mauvaise mise au point, renverrait pour Richter à son rapport au réel où toute certitude est contestable, « *en effet, ce flou apparent est en rapport avec une certaine incapacité. Comme je ne peux rien dire de plus précis sur la réalité, je préfère parler de mon rapport avec elle, ce qui me renvoie au flou et à l'incertitude, à l'éphémère, au fragmentaire, et ainsi de suite, bien que cela n'explique pas les œuvres mais, au mieux, la raison de peindre*² ». L'effacement serait donc moins œuvre d'indifférence que questionnement métaphysique sur la visibilité et la représentation de la réalité.

« *L'apparence est le thème de toute ma vie. Tout ce qui est semble, est visible parce que nous percevons l'apparence qui en est le reflet. Rien d'autre n'est visible*³ ». Dès lors, Richter œuvre les apparences, lissant les figures,

¹ RICHTER Gerhard, « Notes 1964-1965 », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens, op. cit.*, p. 30.

² RICHTER Gerhard, « Entretien avec R. Schön (1972) », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens, op. cit.*, p. 59.

³ RICHTER Gerhard, « Notes 1989 », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens, op. cit.*, p. 145.

atténuant les expressions, il réfrène toute forme d'expressivité et feint l'indifférence.

Gerhard Richter cultive le doute, surtout lorsqu'il s'adonne à la représentation de la figure humaine. Il se joue de l'identité des modèles photographiques ou photographiés. C'est pourquoi, si de nombreux portraits indéterminés en peinture sont nommés et identifiés par le titre, d'autres sont au contraire anonymés et dé-nommés non seulement par le traitement pictural dissolvant mais également par un titre volontairement indéterminant. Aussi, ce qu'il considère comme sa première photo-peinture, *Mutter und Tochter*, 1965 [III.47], ne nous renseigne guère sur l'identité des sujets. En effet, le personnage Brigitte Bardot au bras de sa mère, peint d'après une coupure de presse, s'éclipse en une personne anonyme, portrait commun d'une jeune femme ordinaire. L'identité est elle aussi soufflée. De même, et non sans analogies avec les icônes du Pop art, Richter réalise un portrait de Jackie Kennedy semblant retenir ses larmes, elle aussi anonymée en *Frau mit Schirm*, 1964 [III.53]. Cette toile adopte délibérément l'aspect d'une photographie fanée que nous n'arrivons plus à identifier. « *C'était simplement une belle photo d'une femme en train de pleurer*¹ », précise Richter au sujet de son choix iconographique.

Le floutage pictural, aidé d'un titre détaché de la légende originale, masque l'identité d'un sujet au profit d'une figure anonyme. « *J'estompe peut-être aussi le trop et le superflu en informations anodines*² ». L'artiste déforme et désinforme. Cette rétention informative est une forme d'abstraction. Les légendes des photographies de presse sont soigneusement occultées, les précisions dramatiques sont retirées comme pour la toile *Helga Matura*, 1966 [III.75] ; cette jeune femme troublée en peinture adopte une pose bucolique et semble nous regarder. Rien ne laisse suspecter la légende initialement accolée, « *meurtre d'une demi-*



III. 75. *Helga Matura*, 1966, 180 x 110 cm, (C.R. 124)

¹ RICHTER Gerhard, « *It was such a beautiful photo of a woman crying* », traduction personnelle, in catalogue de la National Portraits Gallery, Londres, National Portraits Gallery Editions, 2009, p. 97.

² RICHTER Gerhard, « Notes 1964-1965 », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 30.

*mondaine*¹ ». Les reprises en peinture sont décontextualisées, délocalisées, arrachées de leurs conditions premières, « *une fois peintes; elles [les photos] cessent de rapporter une situation définie, la représentation devient absurde*² ». Il en est de même pour le rassemblement de huit portraits singuliers en un polyptyque titré *Acht Lernschwwestern*, 1966 [III.66], dont rien ne laisse plus trace de leur tragique massacre médié par la presse. Richter ne nomme pas les personnes ayant fait l'objet d'un relais médiatique, les membres de la Fraction de l'Armée Rouge³ par exemple apparaissent eux aussi anonymés. Ainsi, les toiles *Gegenüberstellung*, 1988 [III.61-63], ne nous apprennent rien de cette figure humaine trois fois représentée.

Le peintre diffuse les contours et retient l'information, l'écart se creuse avec la photographie originale, les physionomies sont brouillées, embrouillées. La photo-peinture devient abstraite, autonome. Si selon Jean-Luc Godard, « *le peintre qui veut rendre un visage rend uniquement l'extérieur des gens*⁴ », Richter leur substitue (aux modèles) un voile superficiel troublant et neutralisant. L'artiste réprime toute forme d'empathie à l'égard du modèle, aux antipodes du portrait psychologique. La singularité du sujet est dissoute, sa personnalité est annihilée. Lors d'un entretien, on demandait à Richter s'il n'était pas intéressant de connaître la personne destinée à "passer" en peinture, l'artiste répondit ainsi : « *Absolument pas. Je crois que le peintre ne doit ni voir ni connaître son modèle et que rien ni de son âme ni de sa nature ou de son caractère ne doit être exprimé*⁵ ». Le passage par la photographie est une stratégie rétentionnelle, « *il est préférable de peindre un portrait d'après photo parce qu'on ne peint pas un individu défini, mais seulement une image qui n'a rien de commun avec le modèle. Sur un portrait que j'ai peint, la similitude avec le modèle est non seulement apparente et non intentionnelle, mais elle est totalement inutile*⁶ ». La photographie permet à l'artiste de se distancer du modèle, fut-il intime comme le portrait d'*Ema* de 1965 [III.45] ; de même lorsqu'il s'agit d'autoportraits⁷. Les singularités sont

¹ Tirée du magazine *Revue* du 16 mars 1966, légendée ainsi: "Ermordete Lebedame: Helga Matura", Voir *Atlas*, planche n°5, 1962.

² RICHTER Gerhard, « Notes 1964-1965 », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 27.

³ Cycle du *18 octobre 1977*, peint en 1988, relatant la mort suspecte de la bande de Baader-Meinhof.

⁴ GODARD Jean-Luc, *Cahiers du cinéma*, n° 138, janvier 1962, Paris, Ed. de l'Etoile.

⁵ RICHTER Gerhard, « Entretien avec D. Hülsmanns et F. Reske (1966) », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 44.

⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁷ Voir les deux *Selbsportrait*, 1996 [III.77-78].

rendues indistinctes, la toile est embrumée, l'individualisation est niée. Les figures peintes dès lors, toutes "floutées" à différents degrés, se dérobent, ce sont des anti-portraits puisqu'il n'est plus question de surplus de ressemblance ; les notions d'identité et d'identification sont véritablement remises en jeux. Richter dérobe toute profondeur. Images personnelles ou publiques deviennent indistinctes, les figures convoquées sont toutes rendues désubjectivées et stéréotypées à travers un reflet pictural embué.

Concerné par une réflexion sur l'apparence et le reflet, l'artiste réalise des surfaces réfléchissantes dès 1965, comme autant de portraits sans modèles photographiques. Ces miroirs vides ou recouverts au verso de peinture grise ne nous proposent que des reflets, plus ou moins opacifiés, les nôtres. Avec ces miroirs gris, Richter ne peint plus que des reflets en grisaille. Les reflets troublés des miroirs gris [III.51] entretiennent des rapports de ressemblance avec le traitement des *Fotobilder*. Y transitent des figures labiles¹, incertaines, fantomatiques.



III. 76 *Nanni et Kitty*, 1968, Huile sur toile, 67 x 87 cm, (C.R. 197-5)

¹ Notons en ce sens l'origine latine du terme flou ; *fluidus*, fluide.



III. 77. *Selbstportrait*, 1996, 51 x 46 cm, (836-1)



III. 78. *Selbstportrait*, 1996, 51 x 46 cm, (836-1)

3. Meurtres et survivances

- **FIGURES PASSEES**

Les figures peintes par Gerhard Richter transitent par la photographie, qu'elle soit en couleur ou en noir et blanc. Passées en peinture, elles en conservent le registre chromatique. Effilée comme essuyée par un pinceau sec, la pellicule superficielle d'huile se brouille, les tonalités *a priori* distinctes se mélangent, s'assourdissent, s'amalgament. Ainsi, même les *Fotobilder* en couleurs paraissent éteints, fanés, décolorés comme d'anciens tirages photographiques défraîchis. Aucune touche éclatante, ni de couleur pure, les teintes sont toujours atténuées à des degrés certes forts divers, du plus délicat estompage comme pour *Betty*, 1988 [III.46], jusqu'aux figures colorées les plus éteintes telle *Betty*, 1977 [III.70] ou encore le non moins terni *Selbstportrait*, 1996 [III.77]. Les figures de peinture estompées se donnent à lire comme passées. En outre, le gris tiré du noir et blanc soufflé est le Styx des couleurs, la couleur des couleurs fanées, passées. Tous les *Fotobilder* ont une dimension spectrale, vision de ce qui décline et tout à la fois résiste à l'effacement intégral. Le gris si présent est couleur de perte ; il est chromatisme de ce qui s'affaiblit. « *La mort fane les couleurs*¹ » affirme Louis Marin. Les portraits en grisaille, tel *Christiane und Kerstin*, 1968 [III.79] font figures d'étiollement, « *la grisaille ne serait donc pas une couleur à proprement parler. Mais le coloris de décoloration que le temps fait subir aux choses [...] et aux êtres tout aussi bien [...] la grisaille : coloris des choses ou des êtres qui, avec le temps, perdent leurs couleurs*² ». Le balayage en surface imposerait la marque d'un passé et aussi bien d'un retour à la mémoire, une revenance sur le mode du fantomatique. Au cœur de cette dialectique se situe le "point gris" plus sensible encore avec les *Fotobilder* non colorés, qui selon Paul Klee est « *le point fatidique entre ce qui devient et ce qui meurt*³ ». De par leurs coloris fanés, les *Fotobilder* laissent apparaître leurs modèles d'une manière

¹ MARIN Louis, *De la représentation*, op. cit., p. 267.

² DIDI-HUBERMAN Georges, « Grisaille », op. cit., p. 30.

³ KLEE Paul, « Note sur le point gris », in *Théorie de l'art moderne*, bibl. *Médiations*, Ed. Gonthier, p.56 ; Coll. *Folio essais*, Paris, Gallimard, 1998.

fantomatique : les figures de cendre sont à la fois revenantes et affaiblies. Le gris, particulièrement, est témoignage de ce qui vient d' "y passer", tonalité du dépérir, teinte de ce qui vient de mourir.

Le mode d'apparition des portraits de Richter qui est celui de l'effacement, est intimement lié au travail de la mémoire. Le flou en est une matérialisation métaphorique des plus usuelles. Les vagues figures, telles des souvenirs ou persistance rétinienne plus ou moins précises semblent des images-traces vouées à s'effacer. Intangibles, les figures, comme *Heidi Kuhn*, 1968 [III.80], par exemple, se découvrent en inconsistantes pellicules de mémoire embuées. Les traces à peine visibles du pinceau filant sur les surfaces restituent le modèle sous forme de traces. Les corps flous apparaissent comme disparaissant. Ils se transmutent en ombres tantôt évanescences comme pour *Nanni und Kitty*, 1968 [III.76], tantôt inquiétantes comme les membres de la *Famille Baker* : *Frau Baker*, 1965, *Herr Baker*, 1965, *Mädchen Baker et Junge Baker*, 1965 [III.81-84]; peints d'après des photographies de presse et dépeints tels des masques aux orbites vides, quasiment défigurés par le balayage dissolvant et, exceptionnellement pour cette série, par des ponctuations de peinture blanche rajoutées sur la surface préalablement lissée.

L'aspect fané et suranné des peintures suggère le travail du temps sur les images, sur les modèles en cours d'effacement. Le balayage uniforme producteur de cet effet de flou disperse les formes et annule les contours et les cernes. Ainsi, les figures peintes paraissent quasiment en suspension, comme des corps de poussière. Elles font sourdre quelque peu les nuées des dessins noirs de Georges Seurat ; ces silhouettes féminines le plus souvent qui montent de l'ombre du fond grisé. A l'instar de Richter, Seurat œuvre le passage des tons sourds : le dépôt soyeux d'un crayon Conté gras sur papier vergé embrume les formes et abolit les lignes séparatrices.

La pratique richterienne de la dissolution produit des figures en voie d'effacement, elle souligne le devenir poussière des êtres, des choses, des images. L'œuvre du temps s'appuie sur l'analogie entre l'impression du souvenir qui s'éloigne et la dissolution de l'image qui s'efface. L'esthétique de l'éclipse engagée par Richter repose sur une atténuation de l'image pour évoquer à la fois une rétention dans la mémoire et sa fragile résurgence pour une conscience. Prenons le double portrait, *Portrait Kühn*, 1970 [III.67] ; entre les deux représentations, un espace : celui d'un interstice dans la peinture

et celui d'un écart à la fois temporel et optique. Nous passons du même à l'autre : un même point de vue sur Mr. Kühn dans un paysage, mais avec une focale différente. En glissant selon un ordre de lecture habituel, d'une image à l'autre, nous avons l'impression de jouer avec une focale de plus en plus grande ; de zoomer sur la figure qui n'aura pourtant pas bougé, qui se fait plus proche et plus "nette". Mais aucune des deux images n'offre une bonne mise au point, la distance focale est encore trop courte : le modèle et son environnement restent en retrait, derrière le voile d'une mémoire défaillante qui tente pourtant de faire "remonter" le souvenir dans le champ de la conscience. L'effacement, en effet, fait écho à la déformation mnémonique. Richter pourrait faire allusion au processus d'oubli en peignant des images imprécises et précaires comme menacées d'effacement et de disparition. L'artiste travaille la disparition de l'image dans l'image. « *L'image floue témoigne du caractère éphémère de la perception : l'objet sitôt aperçu est déjà irrémédiablement perdu*¹ ». L'utilisation privilégiée de photographies de famille corrobore ces correspondances avec la conservation du souvenir et le registre du commémoratif. Soulignons en ce sens le temps écoulé entre la prise de vue photographique de Betty retournée de trois-quarts dos et sa reprise picturale : plus de dix ans. Richter peint en 1988 le portrait de sa fille âgée de onze ans alors qu'elle en avait vingt et un.

En outre, nous pourrions souligner d'autres rapports de ressemblance entre les *Fotobilder* et une pratique photographique très populaire dès les années 1890 : la photographie médiumnique ou spiritiste visant à rendre visible sur le papier sensibilisé les ectoplasmes invisibles à l'œil nu. Ces trucages photographiques réalisés au tirage, à l'instar des *Fotobilder* retirés en peinture par Richter, se caractérisent par une indéfinition formelle, des effets de brouillage, de surexposition, de voilage et de flou².

Toujours à propos des réalisations photo-picturales de Gerhard Richter, Jean-Philippe Antoine écrira, « *leur aspect photographique renvoie à un ceci a été vu, à l'expérience d'un regard antérieur à celui du regardeur*³ ». Semblent ressurgir en effet les lieux communs de la thanatographie photographique

¹ TISSERON Serge, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, Champs arts, 1996, p. 76.

² Exposition « Les Revevants », Louvre, février 2011, notamment les planches d'un album de photographies spirites, *Mors janua vitae*, vers 1900, de A. Healy, médium américain.

³ ANTOINE Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 82.

où se rejoue la mise en scène du fantasme dépressif¹. « *L'image [la photographie d'albums] peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle. D'où le charme de ces photos d'albums. Ces ombres grises ou sepia, fantomatiques, presque illisibles, ce ne sont plus des portraits de famille, c'est la présence troublante de vies arrêtées dans leur durée, libérées de leur destin, non par les vestiges de l'art, mais par la vertu d'une mécanique impassible : la photo ne crée pas comme l'art de l'éternité, elle embaume le temps [...] il faudrait introduire ici une psychologie de la relique et du souvenir qui bénéficie également d'un transfert de la réalité procédant du complexe de la momie² ».* Intimement liée à la photographie, la pratique picturale de Richter en retiendrait une esthétique de l'embaumement et du fantomatique.



Ill. 79. *Christiane und Kerstin*, 1968, Huile sur toile, 86 x 91 cm, (CR. 197-4)



Ill. 80. *Heidi Kuhn*, 1968, Huile sur toile, 68 x 110 cm, (197-7)

¹ TISSERON Serge, *op. cit.*

² BAZIN André, « *Ontologie de l'image photographique* », in *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Ed. du Cerf, 1975, p. 11-19.



III. 81. *Mädchen Baker*, 1965, Huile sur toile, 32 x 26 cm, (C.R. 80-15)



III. 82. *Herr Baker*, 1965, Huile sur toile, 46 x 40 cm, (C.R. 80-12)



III. 83. *Frau Baker*, 1965, Huile sur toile, 46 x 40 cm, (C.R. 80-13)



III. 84. *Junge Baker*, 1965, Huile sur toile, 32 x 26 cm, (C.R. 80-14)

• DEUILS

« - Ce que je dis dans le catalogue de Paris (au Centre Georges Pompidou en 1977) est très problématique, puisque j'ai écrit, qu'au fond, peu importait la photographie que tu peignais [...] Quels étaient tes critères iconographiques dans le choix des photos ?

- Le contenu [importait], certainement – bien qu'à l'époque je l'ai peut-être nié en déclarant que le contenu ne m'importait guère parce qu'il s'agissait surtout de copier une photo et de manifester l'indifférence¹ ».

L'artiste fait retour sur une posture adoptée lors de son entrée en peinture à Düsseldorf. Son indifférence affichée n'aurait été qu'une façade. Les choix iconographiques auraient donc été orientés, « les motifs n'ont jamais été aléatoires, car je me donnais beaucoup de mal pour trouver parfois une photo que je pouvais utiliser² ». L'esthétique rétentive serait donc une parade, une procédure indirecte pour donner forme à des préoccupations personnelles, un moyen de transfert pour réfréner une empathie ou une formulation expressive. Dans un entretien plus récent l'artiste déclare, « c'est pour me protéger que j'ai prétendu être détaché et indifférent à tout. Je craignais que mes tableaux aient l'air trop sentimentaux³ ».

Ne pourrions-nous pas dès lors repérer un schème mélancolique ? Embaumés dans un voile de brouillard pictural, les *Fotobilder* font retour sur la figure de la vanité. Au second degré, Richter convoque un genre pictural sans âge : crânes⁴, bouquets de fleurs fanées⁵, bougies encore allumées⁶ etc. La figure de la vanité ne doit pas être minorée. « Je pense malgré tout que mes tableaux ont quelque chose à voir avec elle [la mort] et avec la douleur⁷ ». Ainsi Richter semble se réinscrire dans une histoire de la représentation, « la mort et la souffrance ont toujours été un grand thème en

¹ RICHTER Gerhard, « Entretien avec B. H. D. Buchloch (1986) », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 114 -115.

² *Ibid.*

³ RICHTER Gerhard, « Entretien avec D. von Drathen (1992) », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 188.

⁴ *Schädel*, 1983, huit Crânes peints cette même année.

⁵ *Blumen*, 1977-1994.

⁶ *Kerzen*, 1982-1989, vingt-sept toiles.

⁷ RICHTER Gerhard, « Entretien avec B. H. D. Buchloch (1986) », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 114-115.

art. De toute façon, c'est le thème central¹ ». La disparition est bien sûr rappelée à travers le portrait, puisque tout portrait renvoie à la mort, et cela d'autant plus s'il est présenté en cours d'effacement, d'autant plus s'il provient d'une source photographique, « *travail de deuil, la photographie apparaît comme la manifestation de ce soleil noir de la mélancolie moderne*² ». Cependant, certains choix iconographiques de l'artiste laissent à peine transparaître leur provenance tragique, tant cette dimension est précautionneusement estompée. Ainsi, comme nous l'avons vu précédemment, ont été esquivées les légendes dramatiques des faits divers dont découlent *Acht Lernschwwestern*, 1966 [III.66], portraits (d'identité plus que photographie judiciaire) de huit jeunes femmes assassinées de manière spectaculaire ou encore *Helga Matura*, 1966 [III.75], prostituée tuée dans de terribles circonstances. « *Maintenant je veux bien admettre que j'étais concerné et que ce n'est pas un hasard si j'ai peint tous ces personnages tragiques, ces assassins, ces suicidés, ces misérables*³ ».

Mais c'est surtout avec le cycle *18 Oktober 1977*, peint en 1988 que le drame fait retour de manière équivoque et distanciée, dix ans plus tard. Cette sobriété en devient presque insupportable pour le spectateur qui se heurte à l'attrait de Richter pour l'énigme et l'absence de communication. L'artiste avouera avoir consacré plusieurs années de recherche documentaire sur les morts inexplicables des quatre leaders de la "bande Baader-Meinhof" de la Fraction de l'Armée Rouge allemande dans leur cellule respective. Suicides ou meurtres, le doute demeure. Richter réalisera à partir de cette archive photographique quinze *Fotobilder* en noir et blanc, très estompés, comme pour mettre l'accent sur un passé gênant, tout en se retirant. L'artiste ne nous donne que quelques fragments épars du drame dont se distinguent la série des trois *Gegenüberstellung*, 1988 [III.61-63] et les trois *Tote*, « *trois fois la même impuissance, un peu aussi comme une superstition, l'espoir désespéré de rendre l'événement plus compréhensible, plus abordable, et plus supportable en le répétant et en le représentant à nouveau. Un travail de deuil c'est ça*⁴ ». Le processus de reprise, de répétition, de re-production évoque bien sûr le mécanisme du deuil, de la traversée de ce qui résiste : travail de

¹ RICHTER Gerhard, « Entretien avec J. Thorn Prickker », 1989, in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit.,

² CLAIR Jean, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts visuels*, Paris, Gallimard, 1989.

³ RICHTER Gerhard, « Entretien avec D. von Drathen (1992) », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit.

⁴ Entretien filmé par V. Flemming, *Maine Bilder sind klüger als ich*, NDR, 1992.

perlaboration qui appartenant au discours psychanalytique, laisse sourde également les modalités du transfert. « *En réalité, j'ai peint les images qu'on ne peut pas peindre. Les morts. Au départ, je voulais peindre le problème dans son ensemble, la réalité du moment, le vivant. J'avais imaginé quelque chose de grande ampleur, et puis le projet a évolué tout autrement me conduisant à la mort et la souffrance, qui, du reste, ont de tout temps été traités par les artistes*¹ ». La jeune femme de *Gegenüberstellung*, souriante mais dissoute par le balayage de la surface picturale, est déjà une image de deuil, elle est déjà (le modèle) en train de disparaître (en image) alors qu'elle est décédée dix ans plus tôt. Menacées d'oubli, ces figures, ces images reviennent en peinture, comme résistantes à la disparition. Telles des images commémoratives, les *48 portraits*, 1971- 1972 [III.55], sont eux-aussi figures de deuil. Notons en ce sens que cette série, lorsqu'elle est accrochée (*Biennale de Venise* 1972, l'ARC de Paris, 1999, *National Portraits Gallery* de Londres 2009, *MACBA* de Barcelone, 2013), se présente comme un mausolée. L'installation des *48 portraits* n'est pas sans analogies avec les cénotaphes photographiques de Christian Boltanski. En effet, les agrandissements de portraits photographiques pour les installations aux allures mémorielles de Boltanski deviennent anonymés et effacés par le grain photographique dilaté ; les visages indéfinissables, aux orbites creusées par les rapports condensés des valeurs, se résument à des ombres spectrales, décontextualisées et universelles.

« *Non, je ne nie jamais la représentation [...]. L'humain me fascine, ce qui a un rapport avec le temps, ce qu'il y a de réel et de logique dans l'événement tout en étant irréel, incompréhensible et atemporel. Je désire représenter mon sujet de telle manière que cette opposition subsiste*² ». Entre singulier et universel, l'événement et son dépassement, Richter semble trouver des moyens pour oblitérer, tout en la travaillant, une charge personnelle. Dans un entretien récent, l'artiste concède être « *un spécialiste du refoulement*³ ». La peinture serait un moyen de transfert. La reprise picturale pourrait bien être la marque d'un travail de métabolisation (perlaboration), comme une élaboration secondaire. Ainsi, puisant dans son propre album de famille, il

¹ RICHTER Gerhard, « Entretien avec J. Thorn Prickker (1989) », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 149.

² RICHTER Gerhard, « Entretien avec D. Hülsmanns et F. Reske (1966) », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 45.

³ RICHTER Gerhard, cité par D. Elger in *Gerhard Richter*, Paris, Hazan, 2010, p. 106.

en retient les documents pour les reconvoctions picturales de *Aunt Marianne*, 1965 [III.73] ou encore *Unkel Rudi*, 1965 [III.52]. Ces deux titres ne disent rien des intentions de Richter pour conjurer une histoire personnelle, lui-même se tait, mais « *c'est inévitable, d'une manière ou d'une autre, tous vos tableaux vous trahissent*¹ ». Est-ce l'artiste lui-même, nourrisson, qui figure dans les bras de sa tante Marianne ? Nous ne le savons pas. Rien ne laisse transparaître non plus la mort tragique de sa tante handicapée mentale qui fut assassinée dans le cadre du programme nazi d'euthanasie.

De *Aunt Marianne* à *Unkel Rudi* les relations se font étroites. *Unkel Rudi*, lui est plus terrifiant ; tiré vraisemblablement d'une photographie d'amateur, il regarde le preneur de vue, en souriant il arbore l'uniforme de la wehrmacht, à la fois oncle Rudi posant pour la photo souvenir et officier nazi dont on suppose la croix gammée sur la casquette. Le titre masque et révèle ce que renferme l'image, « *toute l'horreur que nous rencontrons dans le tableau de Richter provient du rire cordial qui transparaît de façon fantomatique, surgissant de la mémoire comme quelque chose de typique, de proche, de familier*² ».



III. 85. *Portrait Klinker*, 1965, Huile sur toile, 100 x 80 cm, (C. R. 60)

• REVENANCES

Le détour par la photographie permet à Richter de mieux revenir en peinture. Il en révèle la puissance. La densité d'un médium redonne poids à la précarité d'un autre. L'artiste ainsi décerne un corps à des objets de perte, les fait revenir à lui-même mais aussi pour notre regard. D'un lieu à

¹ RICHTER Gerhard, in D. Dietrich, *An Interview*, in *The Print Collector's Newsletter*, 1985, p. 130.

² KOCH Gertrud, in *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 21.

un autre, d'une matérialité à une autre, translation, transformation, les figures peintes sont déterritorialisées, extemporalisées, défactualisées, hors du temps, dans une temporalité détemporalisée qui en constitue leur force. Le passager, le transitoire cessent de filer. Des images sans qualité *a priori*, les plus banales, recouvrent une épaisseur tragique fut-ce par la pellicule la plus fine de matière, dans leur reconvoction picturale. « *Ce qui nous apparaît avec force, c'est que nous découvrons des images d'une mauvaise qualité qui ne nous arrêteraient guère si elles n'étaient que des photographies ratées et qui précisément nous affectent et nous retiennent dans une durée du regard propre à la peinture*¹ ». Dans ce passage, elles acquièrent une valeur supplémentaire, l'objet (le sujet) représenté est doté d'une charge. Invisibles auparavant, elles nous aveuglent à présent, nous fascinent car nous repoussent derrière une vitre embuée, se dérobent ; « [...] *dans un mouvement de retour, la peinture [...] redonne une perception matérielle, objective à des éléments qui s'étaient dématérialisés en passant par l'ordre commun de la photographie. Car la photographie appartient à une vision collective commune et anonyme. Richter, en faisant comme il dit "des photographies par le moyen de la peinture", redonne vie à ces perceptions communes devenues exsangues par la reproduction, la perte d'aura*² ». La consécration iconique opérerait par la médiation picturale. « *Vanité de la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux*³ ». Peindre un voile sur l'image précaire, c'est laisser sourdre un mystère, c'est opacifier une transparence sans poids. Les surfaces brouillées des *Fotobilder*, tels *Brigid Polk*, 1971 [III.56] ou *Ella*, 2007 [III.115], nimrent les figures représentées, les auréolent quelque peu dans des contours diffus et vaporeux et dotent ainsi en retour les sujets d'une certaine émanation auratique. Le flou ou l'aspect flou rend compte d'un écart, celui d'un lointain "si proche", celui d'un écart temporel, celui encore d'un bougé, du bougé d'un corps photographié avec une vitesse d'obturation trop lente. Plus lente la vitesse picturale par rapport à la photographie (nous retrouvons là des préoccupations des pictorialismes pour obtenir une tonalité poétique). Comme dans *Gegenüberstellung*, 1988 [III.61-63] ou encore *Selbstportrait*, 1996 [III.77], nous avons l'impression d'un flou de bouger, il

¹ ANTOINE Jean-Philippe, *op cit.*, p.36.

² DURAND Régis, *Contre/images*, Nîmes, Actes Sud Carré d'art, 2004, p. 16.

³ PASCAL, *Pensées*, II, 134 (1).

rend visible le temps, un espace-temps, une trace temporelle, le passage et tout autant la rétention de la figure dans l'image : sa présence. Cette retenue temporelle transfusée dans l'image peinte unique retient notre regard. Avec le filé, la durée est retenue en devenir, comme un temps de pose étiré, pas encore arrivé à terme, comme pour ne pas laisser filer. La durée de l'instant photographique est maintenue, tenue en peinture, comme une note, les qualités de flou et de bougé témoignent de ce frémissement, de « *la trace vibratoire*¹ ». Les *Fotobilder* dans lesquels le filé se découvre de manière sensible, comme *Portrait Klinker*, 1965 [III.85], paraissent en mouvement, un mouvement retenu cependant dans son tremblement, une stase instable. La durée est inscrite dans la représentation qui n'est pas figée *in effigie*, mais retenue comme trace, comme un arrêt (pause) sur image d'un film ou d'une vidéo, image retenue dans son défilé, un laps de temps intercepté. La reprise est un processus de retournement : l'image trace photographique, pellicule ratée, endeillée ou en cours d'effacement, revient en peinture comme force d'apparition toute lazaréenne. Ainsi, la peinture serait force d'incarnation après le deuil photographique. La peinture est interminable, l'instant de prise de la photographie s'oppose aussi au temps étiré de l'acte de peindre. L'artiste assure en peinture une pérennité à des images en voie de disparition physique et médiatique, mais le brouillage de la surface picturale manifeste aussi une rétention avant un hypothétique surgissement. Le caractère indiscernable des *Fotobilder* embués à différents degrés indétermine les limites et ouvre les contours, ce brouillard formel confère des qualités auratiques à la figure, « *l'aura, c'est ce halo lumineux [...] qui abolit les contours trop nets, qui permet à la forme d'irradier, de sortir d'elle-même*² ». Nous serons amenés à nous interroger sur le mouvement apparitionnel de la figure à travers cette pratique rétentionnelle de Richter. La question de l'aura nous permet également de suggérer une approche nostalgique de la peinture avec la reconvocation d'"anciennes photographies"³ et la production d'images qui en appellent à cette ressemblance ; mais la survivance de la peinture elle-même dans la réintroduction de certains modèles ou schémas picturaux archétypaux peut

¹ TISSERON Serge, *op. cit.*, p. 76.

² MAURON Véronique, *Le signe incarné : ombres et reflets dans l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 128.

³ BENJAMIN Walter, « [...] dans l'expression fugitive d'un visage humain, les anciennes photographies font place à l'aura une dernière fois. C'est ce qui leur donne leur mélancolique beauté qui ne peut être comparée à rien d'autre », in *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p.150.

être soulignée. Aussi, *Ema*, 1966 [III.45], arbore une tournure néoclassique presque provocante, « *j'ai donc peint un "nu conventionnel"* », déclare Gerhard Richter, tout en faisant sourdre le scandaleux (pour l'époque) *Nu descendant un escalier*, 1912, de Duchamp. Le sujet iconographique du nu nous amène à interroger la renaissance des modèles picturaux comme la madone à l'enfant qui surgit à travers la série *S mit Kind*, 1995 [III.86-89] ou encore le thème de la liseuse avec les deux toiles *Lesende*, 1994 [III.113-114]. Cette intériorisation à la Vermeer est un motif pour une peinture qui se peint elle-même. Dans le bureau de Richter se trouve épinglée une reproduction de *La Baigneuse de Valpinçon*. La pose est reprise pour *Betty*, 1988 [III.46] mais la dorsalité de la figure qui se refuse ne renverrait-elle pas plus largement à la mise en œuvre de stratégies picturales de dérobades ?



III. 86. *S. Mit Kind*, 1995, Huile sur toile, 36 x 41 cm, (C.R. 827-2)



III. 87. *S. Mit Kind*, 1995, Huile sur toile, 36 x 41 cm, (C.R. 827-4)



III. 88. *S. Mit Kind*, 1995, Huile sur toile, 36 x 41 cm, (C.R. 827-5)



III. 89. *S. Mit Kind*, 1995, Huile sur toile, 36 x 41 cm, (C.R. 827-6)

4. Faire écran

« Il n'y a pas de vision sans écran » Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*.

• TROUBLER LES FIGURES

Troubler, *turbidus*, altérer la limpidité, la transparence – qui n'est pas net – voir trouble, d'une manière indistincte – perdre son assurance.

Gerhard Richter travaille avec et contre les apparences. Il peint les reflets médiés, médiatisés, pour mieux les défigurer. *Party*, 1963 [III.90] pourrait symboliser ce désir d'altération secondaire. Cette toile figurative reprend une photographie d'amateur, témoignage d'une communion pleine d'allégresse entre



III. 90. *Party*, 1963, Huile sur toile, 150 x 182 cm, (C.R. 2-1)

plusieurs invités. Le dispositif plastique opéré par Richter pour cette œuvre fait exception, il s'agit d'un meurtre. Les protagonistes souriant aux éclats, en train de trinquer convivialement, sont lardés de coups violents et labourés de balafres monstrueuses. Ces souillures diverses nous les appréhendons comme rajoutées après-coup. Un coup porté après le délicat transfert photo-peinture. Lacérée par derrière, la toile, recousue grossièrement et ostensiblement, dégoulinante de rouge - hémoglobine, est

trop spectaculaire, elle n'apporte pas satisfaction à l'artiste qui dès lors focalisera son attention sur les surfaces exclusivement. Avec *Party* [III.90], l'artiste crève de manière ostentatoire l'écran des apparences, à partir de cette expérience et avec la pratique de la photo-peinture, il peindra des apparences tout en leur faisant écran, en nous faisant écran tout autant. Les *Fotobilder* en effet contredisent notre désir de discerner, un verre plus ou moins embué semble constamment s'interposer entre notre regard désirant et la figure portée en représentation. Un voile troublant recouvre systématiquement les surfaces ou, mieux, paraît émaner d'elles. La reprise des surfaces peintes crée une entrave au regard. Quasiment figées, les couches de peinture à l'huile sont finalement soufflées, effilées avec un pinceau sec ; les détails sont ainsi amalgamés, les nuances mêlées : la figure peinte est embrouillée, comme tapissée d'une pellicule opalescente. Le trouble est très variable, nous pouvons repérer des intensités diverses dans cette entreprise d'effacement.



III. 91. *Portrait Müller*, 1965, Huile sur toile, 80 x 60 cm, (C.R. 71)



III. 92. *Portrait Ströher*, 1965, Huile sur toile, 80 x 60 cm, (C.R. 72)

Ainsi, les *48 Portraits*, 1971-1972 [III.55] sont à peine "flous", simplement "adoucis", d'autres au contraire se montrent très diffus, comme violemment soufflés, tel *Portrait Müller*, 1965 [III.91] ou *Portrait Ströher*, 1965 [III.92]. Cet écran opacifiant n'est pas ponctuel, il enveloppe l'intégralité de la surface peinte ; l'ensemble de la représentation est altérée par cette interface picturale qui retient à distance figure peinte et regard extérieur, comme un

brouillard plus ou moins épais. C'est le processus représentationnel lui-même qui entrave la représentation

«-Hier j'ai observé les visiteurs dans l'exposition. Ils recherchaient sans cesse le point de vue idéal, allaient et venaient, essayaient plusieurs angles, se rapprochaient puis s'éloignaient. Dans le cas présent, le point de vue, aux deux sens du terme, semble poser un problème délicat.

-C'est bien ainsi et coïncide en tous points avec le sujet¹ ».

Nul point d'accroche, le point de vue se résume à la surface aveuglante de la toile-écran tout comme le peintre lui-même butait, aveuglé² dans son pur travail de reproduction, glissant d'une surface à une autre, à partir des photographies qu'il recopiait mécaniquement à l'huile sur toile, sans voir la figure représentée dans l'image, sans pouvoir passer à travers la surface. Il n'est plus de profondeur feinte, ni d'espace peint ; le nivellement diffus de la surface opacifie virtuellement l'espace diaphane qui nous relie à la toile. Le brouillard se densifie parfois progressivement, comme un parasitage graduel qui s'affirme alors même que nous tentons de tirer au clair. Les trois toiles intitulées *Tote*, 1988 [III.58-60], par exemple, traitées en valeur de gris, se donnent à lire comme trois photogrammes tirés d'un fragment de pellicule. Les trois peintures révèlent un même point de vue, un même cadrage, un gros plan sur une tête de femme à l'horizontale (morte comme le titre l'indique). Des trois toiles, seule une mutation de la définition se fait sensible, la figure, dans un brouillard pictural tend à se dissoudre. Cette défaillance ou abstraction picturale répond au flou photographique. Ce glissement iconoclaste traduit un mouvement de défocalisation de l'appareil photographique ou d'une caméra. Le troisième "photogramme pictural" traduit la figure en une traînée poudreuse nébuleuse et ectoplasmique. La perte est progressive, le brouillard de plus en plus dense. La brume est le *« relais plastique en tant qu'élément de transformation du visible³ »*. L'image apparaît de plus en plus estompée, la figure repliée dans sa surface même, effilée. Il en est de même avec les deux autoportraits, *Selbsportrait*, 1996 [III.77-78], à travers lesquels nous observons un trouble croissant jusqu'à la quasi disparition de la figure, sa liquéfaction son retranchement dans le

¹ RICHTER Gerhard, « Entretien avec J. Thorn Prickker (1989) », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 160.

² Usant de la projection de l'épiscope, la toile devient matériellement écran.

³ ARNAUD Jean, « Troubles de l'air », in, *La transparence comme paradigme*, Michel Guérin (Dir.), Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008, p. 297-325.

tableau, derrière la surface visible. Une fine couche indéterminante travaille en surface la profondeur.

Tels des verres embués obstruant l'accès à une transparente visibilité, les surfaces estompées sont pensées pour retenir le regard : lui donner à voir et l'entraver, « *comme par réfraction, comme si l'œuvre était un autre milieu qui courbe ou casse le regard*¹ ». Avec la photo-peinture, Richter peint une séparation, une occultation, un écran. Cette métaphore fait sourdre les verres gris et autres panneaux de verre entrepris par l'artiste dès 1967. A propos de ses verres peints en gris, l'artiste remarque, « *ce sont des vitres avec une couche de couleur appliquée au dos, des travaux médians en quelque sorte, ni vraiment miroirs, ni vraiment monochromes. C'est ce qui me plaît dans ce travail* ». Ce sont des miroirs opaques, leur réflexion en surface est entravée, opacifiée, troublée par la peinture sous-jacente. A l'instar des *Fotobilder*, les images (spéculaires) sont voilées, non plus en surface cependant, mais en profondeur. Les tains grisés des *Glasscheibe*, 1977, par exemple, en font des relais réfléchissants troublants, mettant en œuvre l'obstruction de la réflexion qu'ils conduisent, objets de médiation et tout autant d'indistinction, d'une transparence opacifiée.

Les *Fotobilder* sont évidemment engagés dans cette dialectique de l'opacité et de la transparence, soulignant là un paradigme du pictural. Ces toiles en effet articulent transparence de l'image et opacité de la matière. Si certains *Fotobilder* flirtent avec la pure transparence, démontrant ainsi leur généalogie photographique comme *Betty*, 1988 affranchie de toute trace de fabrication picturale, d'autres à l'aspect filé ou tremblé comme *Ella*, 2007 [III.115], ou encore *Helen*, 1964 [III.71], exposent le balayage de la matière peinture. Si la photographie est une pellicule purement optique, la reconduite picturale, au-delà de l'optique, fait place à l'haptique. En ce sens, quatre toiles font exception, il s'agit de portraits de commande de la famille Baker. Chacun de ces portraits en nuances de gris, largement balayé, est recouvert de ponctuations de peinture blanche, des floculations picturales qui, au-delà d'une improbable lecture météorologique, ne renvoient à rien d'autre qu'à leur pure matérialité de peinture : détails picturaux et non iconiques. Ce sont des « *choses de peinture*² », scotomes rajoutés pour

¹ EBLE Bruno, *op. cit.*, p. 119.

² ARASSE Daniel, *Le détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Champs Flammarion, réédition, 1996, p. 176.

troubler la représentation, ils retiennent le regard, et nous venons buter sur ces taches opaques, « *le détail pictural trouble, dans le tableau même, la lisibilité de l'image par un excès de visibilité de la peinture [...] Il fait ainsi surgir la peinture, obstacle à un déchiffrement textuel, s'offrant au déchiffrement de sa surface*¹ ». Ces rajouts se donnent à lire comme étant déposés sur un premier plan, comme une vitre attouchante à la représentation sous-jacente renvoyée dès lors visuellement au second plan. La matérialité des ponctuations de peinture (haptique) est une surface de présentation qui occulte la représentation (optique). La mise au point faite sur ces touches renvoie de manière plus sensible encore les figures peintes, *Herr Baker, Frau Baker, Junge Baker* et *Mädchen Baker*, 1965, [III.81-84], dans le flou.

La matérialité picturale s'affiche surtout à travers les peintures abstraites, notamment avec la technique du raclage. L'artiste commence à utiliser le racloir à partir de 1979, mais son usage est quasiment systématique dans les années quatre-vingt-dix. « *Depuis un an, je ne peux plus rien faire d'autre que gratter, appliquer et enlever de nouveau. On ne peut pourtant pas dire que je dégage ce qui était enfoui. Si mon intention était en effet de procéder à un déblayage, je devrais me demander ce qu'il convient de déblayer, autrement dit des images qui pourraient aussi bien être créées d'emblée. Ce serait aussi un artifice symbolique consistant à faire renaître de leurs cendres des images gâchées, ensevelies. Si j'applique, si je détruis et si j'accumule les couches, c'est seulement pour affiner la procédure d'élaboration du tableau*² ». Notons que ce procédé est également déployé pour certains *Fotobilder* comme la série *S. mit kind*, 1995 [III.93] consacrée à sa femme Suzanne et reprenant le thème classique de la madone à l'enfant. Le raclage de la surface suggère des profondeurs. Bien plus qu'un soyeux balayage, la surface picturale est raclée, c'est-à-dire que la couche d'huile est labourée en profondeur, la peinture est retirée sans pour autant dévaster complètement la figure représentée qui résiste malgré tout comme une peinture retrouvée, exhumée. Parfois les coups de raclette se distinguent nettement et forment une maçonnerie latérale qui n'est pas sans évoquer visuellement un panneau bois. Ainsi, le support-fond "lambris de bois" feint remonte à la surface et la dialectique transparence et opacité joue une nouvelle partition.

¹ *Ibid.*

² RICHTER Gerhard, « Notes, 1992 », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens, op. cit.*, p. 196.

Le raclage retourne le processus de maculation, il ne s'agit plus de recouvrir mais de découvrir la peau de peinture. Il n'en est pas moins une mise en œuvre du voile. Une des toiles *S. mit kind* [III.93], au seuil de l'abstraction, résiste à peine à cet effacement, ou plutôt à ce geste de "défouissement"¹ : « le geste de raclage à la fois brouille et en laisse apparaître des vestiges, par incrustation des pigments dans la trame de la toile [...] et qu'en effet l'image



III. 93. *S. Mit Kind*, 1995, Huile sur toile, 36 x 41 cm, (C.R. 827-3)

du dessous n'est pas révélée mais voilée [...] brouillage par déstratification² ».

La profondeur opère en superficie. Notre approche de la figure peinte est gênée, freinée, privée. Cette dépossession du désir ou privation s'appelle jalousie. C'est également le nom d'un volet mobile constitué de fines planchettes assemblées parallèlement. La jalousie est un voile, un rideau.

• RIDEAUX

« La disparition de la figure c'est le premier geste mimétique de peindre³ ».

Verschleiert, couvrir d'un voile.

Le portrait *Uecker*, 1964 [III.103], laisse apparaître, au bord inférieur de la toile, une bande de peinture rescapée du balayage effaçant. L'écran dépoli ou le rideau brumeux qui recouvre virtuellement la reproduction sous-jacente, semble-t-il, n'a pas été abaissé totalement. Cet indice pictural dévoile le processus et produit une distinction des plans. D'une même surface, nous glissons d'un premier à un second plan, occasionnant par là-

¹ Expression reprise à Bruno Eble, *op. cit.*

² *Ibid.*, p. 205.

³ *Ibid.*, p. 217.

même un effet de profondeur. Entre notre œil et la figure convoquée, un verre embué, comme dépoli, purement optique semble s'intercaler.

Deux toiles de 1967, *Zwei frauen (jalousie Bild)* [Ill.94] et *Frau auf dem Sofa Jalousie* [Ill.95], donnent une lisibilité particulière à cette métaphore de l'écran comme interface et obstacle. Aussi, les femmes représentées, nous les devinons grâce au titre seulement qui nous oriente dans un déchiffrement ici très obstrué. Les femmes en effet sont traduites en taches-silhouettes colorées striées à l'horizontale, comme vues à travers un store vénitien, une jalousie baissée mais translucide cependant. Le balayage de la surface a été réalisé rai par rai, lamelle par lamelle, respectant la structure du volet. Nous avons la sensation d'être devant une image télévisée ou vidéo, "étalée", mal retenue le temps d'une pause, ou encore devant une photographie impossible d'un écran où défileraient des images en mouvement : capture distendue, lamelle prélevée du flux des images



Ill. 94. *Zwei Frauen*, 1967, Huile sur toile, 193,5 x 199 cm, (C.R. 147-1)



Ill. 95. *Frau auf dem Sofa Jalousie*, 1967, Huile sur toile, 120 x 130 cm, (C.R. 147-2)

filantes. Cette dissémination optique opère dans la lignée des procédés de "floutage". Elle en est une autre modalité. Encore une fois, l'effet est celui d'une paroi de verre dépoli ou plutôt strié empêchant toute lisibilité détaillée. Non sans correspondances visuelles, les *Jpegs*, 2009 de Thomas Ruff, grandes photographies numériques pixellisées à l'excès, sont elles aussi des images du trouble. Un verre prismatique semble s'interposer entre nous et l'image que nous reconnaissons cependant. L'image ici donne à voir sa propre nature : la peau ou facture numérique s'expose : l'artiste rend visible l'opacité de la matière-image, fut-elle virtuelle, au détriment de la transitivity du signe qu'elle porte. Thomas Ruff, photographe des apparences

offre un contrepoint à la transparence pure qu'il a su magistralement exploiter dans des œuvres précédentes. A contrario des *Fotobilder*, les *Jpegs*, 2009, sont des images brouillées non pas picturalement et manuellement, mais par un traitement numérique. Jeux de passages aussi et de translations, ces photographies à la limite du visible, sont des tirages papier d'écrans photographiés. L'image paraît derrière le filtre photographique qu'elle révèle. Dégradée, presque atomisée, l'image numérisée de la série *Jpegs*, telle une mosaïque grossière, est une image-écran qui certes découle de l'interface écran, mais se donne aussi comme écran au réel représenté-disséminé. *Mädchenkopf*, 1965 [III.96], est une photo-peinture en noir et blanc dont le traitement évoque les *Jalousie Bild* de 1967. Une jeune femme, de face, est striée de part en part, altérée semble-t-il par un écran de verre tramé. La jeune femme ainsi portraiturée est monstrueusement déformée, soufflée, étirée par le rideau pictural. Cette même année Richter qui n'est



III. 96. *Mädchenkopf*, 1965, Huile sur toile, 75 x 100 cm, (C.R.63)



III. 97. *Vorhang* 1965, Huile sur toile, 200 x 195 cm, (C.R. 56)

pas encore engagé en abstraction, a peint une dizaine de *Fotobilder* d'un formalisme quasiment abstrait, la série *Vorhang* (*Rideaux*), 1965 [III.97]. Des rideaux comme le titre l'indique, dont les plis verticaux tombent plus ou moins rigoureusement. Le voile ici ne recouvre-découvre rien d'autre que lui-même, la peinture se peint en tant que voile, dans la lignée mythologique de Parrhasios. Le voile ou rideau remonte à la surface, il devient autonome avec *Vorhang* et s'affranchit des figures qu'il dissimulait ou présentait. En effet, ces mêmes rideaux en noir et blanc, nous les avons appréhendés un an auparavant avec *Portrait Dr. Knobloch*, 1964 [III.105-106] ou encore, *Portrait Schmela*, 1964 [III.74]; portraits multiples, reprises de photomatons sur une

même toile. Deux mouvements se croisent, comme deux voiles : le balayage horizontal de la surface et des visages et le tombé du rideau, fond d'écran de l'appareil à tirer les portraits. Ces deux portraits de commande articulent voile et rideau.

« *Je commence par copier exactement la photo ; parfois avec davantage de réalisme que le modèle. Avec un peu d'expérience, ça marche. J'ai alors une image insupportable à tous points de vue*¹ ». Cette image insupportable, l'artiste lui fait écran. L'effacement découlerait d'une réaction, une irritation face à la parfaite reproduction. Troubler, pour Richter, est une nécessité. Reprenons *Tisch*, 1962 [III.48] par exemple, peinture inaugurale, c'est une œuvre de destruction. L'objet reproduit dans un premier temps a subi une attaque picturale iconoclaste localisée. La reproduction peinte, initialement reconnaissable, disparaît sous la maculature de peinture : dans un rapport de forces contraires, la peinture défie la peinture. « *Alors tout à coup elle [Tisch] acquit une qualité qui me séduisit et je sentis qu'elle devait être laissée telle qu'elle sans savoir pourquoi*² ». Dès lors, Richter ne cessera de filer ce geste, faisant se croiser l'apparaître et le disparaître. Les dernières couches d'huile sont balayées, ce geste secondaire ruine l'image précisément élaborée, « *à la fin, j'ai donc une œuvre de destruction*³ ».

Avec les *Fotobilder* l'attaque se fait voile, bruine, brume ou brouillard,



Ill. 98. *Heidi*, 1965, Huile sur toile, 40 x 40 cm, (C.R. 48-13))

distinction. Une photo-peinture cependant se distingue, il s'agit d'*Heidi*, 1965 [III.98]. Le portrait peint ici semble avoir subi le même traitement ravageur que *Tisch*. L'attaque sombre est concentrée sur le visage souriant qui transparaît avec peine. Cette mise à mort est grand-guignolesque.

¹ RICHTER Gerhard, « Entretien avec J. Thorn Prickker (1989) », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 151.

² RICHTER Gerhard, Catalogue de la Tate Gallery, Londres, 1991-1992, p. 125.

³ RICHTER Gerhard, « Notes 1988 », op. cit.

« *La négation est la base de tout phénomène pictural*¹ ». Richter, néanmoins, ne réfute pas la figure qu'il n'efface que superficiellement. La ruine n'est jamais totale, même si l'estompage parfois infime peut également s'intensifier et conduire la figure représentée à la limite de l'abstraction. *Portrait Dieter Kreutz*, 1971 [III.104], par exemple, porte la figuration à son point limite, le modèle est dissout dans le fond ; ne persiste qu'une traînée poudreuse et lumineuse, une tache ectoplasmique, comme une brûlure, parfaitement centrée dans la toile.

Le voile s'opacifie, la dissolution parfois s'élabore de manière progressive à partir d'un unique point de départ photographique. Ainsi, à partir d'une même photographie proposée pour un portrait de commande Richter réalisera *Christiane und Kertin*, 1968 [III.79] et *Nanni und Kitty*, 1968 [III.76]. De la même manière que les prénoms diminuent, les modèles s'effacent. D'un flou léger, nous glissons vers une image spectrale où les visages se donnent à lire en termes d'ombres indécises ou résidus fantomatiques. Les figures de *Nanny und Kitty* se dérobent à la vue. « *La fonction de la peinture est d'effacer*² ». Cette dissolution progressive est plus visible encore à travers les cinq toiles de la série *Verkündigung nach Titian*³, 1973 [III.99-102]. La dégradation s'élève, s'étale. La première reproduction offre d'abord une reprise tamisée mais néanmoins lisible de l'œuvre de Titien. La seconde reprise, plus gestuelle, conserve la structure compositionnelle mais perd de son acuité ; à partir de la troisième toile, la reproduction sombre dans la dissemblance, rien en effet ne laisse présager une image première. Les figures brossées dans des sens contradictoires sont défigurées, elles ont disparu, englouties dans une pure gestuelle abstraite, un brouillage de peinture : fondues dans le chaos pictural, un rideau. La palette est de plus en plus troublée et assourdie. Ce glissement vers la défiguration réactualise le processus romantique de destruction à la Frenhofer, « *je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture [...] chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme*⁴ ». Nul pied cependant ne point du pan informe. Y a-t-il quelque chose sous ce "rien" ou encore

¹ BOEHM G., cité par G. Koch, in *Gerhard Richter*, op. cit., p. 25.

² LECERCLE François, « Le regard dédoublé », in *Destins de l'image*, Nouvelle revue de psychanalyse n°44, Paris, Gallimard, 1991, p. 104.

³ *Annonciation d'après Le Titien*, cinq toiles peintes d'après une reproduction de l'œuvre de Titien, 1535-1540.

⁴ Poussin à Porbus, in De BALZAC Honoré, *Le chef d'œuvre inconnu*, 1831.

"muraille de peinture" ? Le sujet ainsi (mal)traité donne-t-il forme à la pensée de l'infigurable ? Nous pourrions en effet rapprocher ce naufrage organisé du travail de la figurabilité¹, « *contre la tyrannie du visible*² », engagé dès lors qu'il s'agit de figurer le mystère de l'incarnation.

Le geste richterien est celui du brouillage, à l'œuvre avec les *Fotobilder*, radicalisé à travers l'importante série des *Vermalung (Dépeinture)* [III.108], ou *Rot-blau-gelb*, 1972-1973 [III.107], qu'il entreprend à la même époque que *Verkündigung nach Titian* [III.99-102]. Nul point de départ photographique ni quelconque image préalable, *Rot-blau-gelb* est un pur tissage de peinture à partir de quatre dépositions de matière colorante sur la toile (rouge, jaune, bleu et blanc) et étirées en circonvolutions avec une large brosse pour recouvrir la toile toute entière. Pan opaque, réseau où se croisent et se confondent les couleurs, tressage : dessus-dessous ; l'épiderme de peinture semble receler une profondeur qu'il couvre. La figure est submergée. Rideau. Elle nous tourne le dos, à l'instar des verres gris, peints par dessous qui exposent comme surface du tableau leur verso, leur revers.



III. 99. *Verkündigung nach Tizian*, 1973, Huile sur toile, 125 x 200 cm, (C.R. 343-1)



III. 100. *Verkündigung nach Tizian*, 1973, Huile sur toile, 125 x 200 cm, (C.R. 344- 2)



III. 101. *Verkündigung nach Tizian*, 1973, Huile sur toile, 125 x 200 cm, (C.R. 344- 3)



III. 102. *Verkündigung nach Tizian*, 1973, Huile Sur toile, 125 x 200 cm, (C.R. 343-2)

¹ Voir DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, 1990 et *Devant l'image*, *op. cit.*

² DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 223.



III. 103. *Uecker*, 1964, Huile sur toile, 47 x 29 cm, (C.R. 80-17)



III. 104. *Portrait Dieter Kreutz*, 1971, Huile sur toile, 150 x 125 cm, (C.R. 294)



III. 105. *Portrait Dr. Knobloch*, 1964, Huile sur toile, 100 x 90 cm, (C.R. 41- 1)



III. 106. *Portrait Dr. Knobloch*, 1964, Huile sur toile, 100 x 90 cm, (C.R. 41)



III. 107. *Rot-Blau-Gelb*, 1973, Huile sur toile, 98 x 92 cm, (C.R. 339-3)



III. 108. *Vermalung*, 1972, Huile sur toile, 60 x 45 cm, (C.R. 330-6)

• VOLTE-FACE

Voltafaccia, voltare, tourner ; faccia, visage

« Au personnage qui s'expose sur fond de rideau levé, succéda l'être qui se détourne et dissimule son visage [...] revanche de l'être de dos qui se dérobe au spectacle¹ ».

Le processus représentationnel conduit par Gerhard Richter traduit les photographies points de départ en figures troublées et opacifiées. Les visages peints, s'ils nous font face, le font du fond de leurs regards estompés, incertains, parfois même comme *Uecker*, 1964 [III.103], en nous fixant de leurs orbites sombres. Aucune brillance dans les regards, nul point de clarté pour soutenir l'échange. Le face-à-face est éconduit.

Mais le face-à-face au regard frontal n'est pas propre à chaque portrait, l'artiste en effet, use de stratégies de reconduction du vis-à-vis, privilégiant l'obliquité du regard détourné. Ainsi les regards peuvent être légèrement fuyants comme pour *Portrait Ströher*, 1965 [III.92], *Ema*, 1965 [III.45], ou encore *Portrait Klincker*, 1965 [III.85], tous fixant un à-côté. *Aunt Marianne*, 1964 [III.73], *Portrait Müller*, 1965 [III.91], *Portrait Dr. Knobloch*, 1964 [III.105-106], *Selbstportait*, 1996 [III.77], *Gegenüberstellung I*, 1988 [III.616], *Kopf*, 1997 [III.116] : la pose de trois-quart, pose classique, est également reprise, mais les modèles, ainsi pris détournés de l'objectif auquel nous succédons en qualité de spectateur, semblent orienter leur regard vers un hors champ aveugle, comme s'ils nous évitaient absolument. Le portrait tournant dévie plus encore avec les profils, telle la figure de *Lesende*, 1994 [III.113-114], *Frauenkopf im profil*, 1966 [III.57], *Gegenüberstellung III*, 1988 [III.63]. Le profil est une figure du retrait, le regard de profil est un barrage, une pure obliquité qui recoupe, perpendiculairement, toute tentative d'échange. La figure latéralisée pare absolument le regard. La jeune femme de profil peinte dans *Lesende* se refuse aussi par son absorption, la liseuse en effet est une figure-clôture qui se referme sur elle-même : regard intérieur sans ouverture possible. Cette sensation de retrait ou de recueillement du modèle déjoue toute altérité, le visage peint chez Richter se montre souvent impénétrable.

¹ BANU Georges, *L'homme de dos, Peinture, théâtre*, Paris, Adam Biro, 2000, p. 9.

Les yeux baissés de l'artiste lui-même dans son autoportrait de 1996 ou ceux d'*Ema*, 1966 et plus récemment encore *Ella*, 2007 [III.115], sont les signes d'un recueillement et tout autant d'une éviction. Baisser la garde : le regard se garde bien ici de supporter quelque regard. Baisser les yeux pour esquiver le regard de l'autre, baisser les yeux pour mieux se couvrir. Pas d'échange possible non plus avec la série *S mit Kind*, 1995 [III.86-89], nous ne pénétrons pas le rapport intime d'une mère et son enfant. D'ailleurs, une lecture de la planche de l'*Atlas*¹ d'où provient cet ensemble de peintures nous permet de remarquer que le peintre n'a pas reconvoqué picturalement les tirages photographiques lorsque sa femme regardait l'objectif. Les regards ainsi dérivés rendent compte de figures dérobées et offrent au regardeur un rapport de dorsalité.

Betty, 1988, en ce sens est une figure emblématique de l'œuvre tout entier de Richter : c'est une représentation en acte de la volte-face. Betty, dans un mouvement de torsion (sans doute était-elle quelques secondes avant la prise de vue parfaitement de face), se retourne, se détourne de l'objectif et de nous-mêmes. Appelée de l'autre côté, Betty est une figure en acte de la dérobade par rotation. Elle nous tourne la tête plus que le dos. C'est le tableau qui nous tourne le dos. Alors que son bras gauche affleure presque nettement à la surface, la tête retournée floue, s'enfonce dans un plan moyen. Le modèle pour *Betty*, « [...] est une photo particulièrement bien ratée puisque la mise au point aurait dû, en bonne logique, être établie sur son visage qu'elle tourne et dissimule au dernier moment² ». Betty, dans son détour, adopte une anti-pose pour un anti-portrait. *Betty*, 1988, se retourne comme elle se replie, c'est une mise au secret, une éviction.

Posture affiliée au romantisme allemand, la pose de dos est récurrente dans les *Fotobilder* dès la fin des années quatre-vingt. Mais nous pouvons déjà repérer une telle dorsalité dans une étude de jeunesse, *Nu de dos assis*, 1959. Si la pose de dos, « est un moyen pour le peintre d'exclure le spectateur et de "clôturer" le tableau³ », alors le modèle peint de dos est une figure du repli, de la réserve. Le sujet portraituré de dos emporte avec lui son identité, soustrait la nudité de son visage, cette seule pose aveuglante est mise en scène de l'effacement. *Betty*, 1988, dans son retournement se refuse à tout

¹ *Atlas* 614.

² LANG Luc, in *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 34.

³ FRIED Michael, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.

preneur de visage, c'est une peinture déceptive, à l'instar des trois portraits d'Isa Genzken, la deuxième femme de l'artiste. *I.G.*, 1993 [III.110-112]: trois nus en buste, de dos. La peau claire et délicatement colorée du modèle se détache du fond gris, juxtaposition de plages de différentes densités. Ces trois toiles radicalisent le retournement de *Betty*. Pose tenue, *I.G.* fait front, de dos. La *quasi* translucidité de la peau contraste avec l'opaque dorsalité de ces toiles. De dos, la tête repliée en avant, immobile, le modèle représenté dans la première photo-peinture de la série, sans ombre, se ferme dans sa nudité même, comme un mur. Avec la deuxième toile, nous nous rapprochons très légèrement du sujet qui de son bras déplié horizontalement vers la gauche, fait barrage. Le bras tendu, en effet, débordé le cadrage et forme avec la verticale d'une bande sombre du fond une croix, accentuant de manière formelle cette posture du refus et d'évitement. La figure de dos résiste, c'est une mise en œuvre du retrait, retrait symbolique de l'être¹. Un peu plus près encore, dans la troisième toile, le modèle féminin a déplié son visage dans une oblique à peine perceptible, une ombre en découle, elle entache la plage claire du fond, comme un reflet spéculaire issu d'un des verres peints en gris en leur verso. Il ne s'agit pas d'un reflet néanmoins, mais d'une ombre, opaque qui fait écran : un pan. Nous pensons alors à *La Reproduction interdite*, 1937 [III.109], de Magritte, représentation de l'impossibilité de la représentation ; glissement de l'invisible où le dos redoublé, opaque, ruine tout dévoilement spéculaire en se substituant au reflet fidèle qu'il rend inaccessible.

La dernière femme de Richter portraiturée dans *Lesende*, 1994 [III.113-114], se retourne elle aussi, de trois-quart dos comme *Betty*. Le cadrage est plus serré que la première toile du même nom, mais le rapprochement du sujet est contredit par un filé pictural très marqué, redoublant ainsi la dorsalité de la pose adoptée.

L'ensemble des *Fotobilder* de Richter entretient des liens intimes avec la dorsalité, le portrait de face, voilé dans son traitement, est lui-même un devenir dos ; mais la figure se refusant ne



III. 109. René Magritte, *La reproduction interdite*, Huile sur toile, 81 x 65 cm, Musée de Rotterdam

¹ Notons que l'acteur du théâtre Kabuki, pour signifier un être défunt, se positionne de dos devant les spectateurs.

déploie-t-elle pas par là-même, une mécanique du désir ? N'est-elle pas promesse d'un retournement ?



Ill. 110. *I.G.*, 1993, Huile sur toile, 82 x 92 cm, (C.R. 790-3)



Ill. 111. *I.G.*, 1993, Huile sur toile, 72 x 82 cm, (C.R. 790-5)



Ill. 112. *I.G.*, 1993, Huile sur toile, 72 x 102 cm, (C.R. 790-4)



Ill. 113. *Lesende*, 1994, Huile sur toile, 51 x 71 cm, (C.R. 799-1)



Ill. 114. *Lesende*, 1994, Huile sur toile, 72 x 102 cm, (C.R. 804)

5. Pour une phénoménologie ontologique - Apparences et apparitions

« Une photographie floue est-elle seulement l'image d'une personne? Y a-t-il avantage à remplacer une photographie floue par une qui soit nette ? L'image floue n'est-elle pas souvent ce dont nous avons précisément besoin¹ » ?

• STRATEGIES DU REGARD

« L'opaque. Les regards voient : il reste toujours à voir. Quelque chose de l'autre corps reste impénétrable. Le réel n'est jamais transparent à la vue [...]. L'opaque n'est pas une chose. Il est cette défaillance des yeux qui, dans le visible, décèlent un vide qu'ils ne peuvent voir. L'opaque est : encore le désir de voir ! Encore les yeux du corps ouverts sur le dehors² ».

Comme le voile de Poppée contemplé par Jean Starobinski³, les brouillages picturaux de Gerhard Richter réactivent la mécanique érotique du désir : montrer sans dévoiler. Le voile cependant n'est pas d'une parfaite translucidité, il s'opacifie, plus ou moins intensément jusqu'à l'indistinction. Il se fait alors rideau, comme pour le portrait de *Dieter Kreuz*, 1971 [III.104]. Les *Fotobilder* témoignent de la faillite d'une évidente visibilité au profit du voilage de la figure reconvoquée. Chaque *photo-peinture* est un ne-pas (bien) voir. Ce qu'il porte au visible est un dispositif de dissimulation. Cette dialectique plastique attise le regard. A l'instar de notre in-préhension devant les verres ou miroirs gris opacifiant, notre propre image, l'image

¹ WITTGENSTEIN Ludwig, *Investigations philosophiques*, § 66-71.

² LE BOT Marc, *L'art, effacement et surgissement des figures. Hommage à Marc Le Bot*, Louis Marin (Dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, p. 29.

³ STAROBINSKI Jean à propos d'un portrait de l'École de Fontainebleau, in *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961. Nous pensons également à Cranach et ses voiles totalement transparents qui ne cachent plus rien, *Cranach et son temps*, Exposition au Palais du Luxembourg, Paris, février-mai 2011.

subtilisée, ouvre une frustration désirante. « *Il s'agit de montrer et en même temps de ne pas montrer* », dit Richter, « *peut-être pour montrer autre chose* » : appeler et repousser ; faire venir et retirer. Se retirer au dernier moment comme *Betty*, 1988 , tournant le dos, Betty toute proche et déjà éloignée. Les motifs de son vêtement rouge et blanc, nettement, semblent toucher la surface de visibilité, percer la surface de représentation. Tels des repoussoirs, leur proximité repousse plus encore le visage détourné. Cette structure du mystérieux lointain n'est pas sans réactiver quelque nostalgie romantique.

Richter peintre de l'inaccessible ? Peindre des obstructions c'est organiser une résistance phénoménologique pour un regard entravé. Ce qui se donne se refuse. Le brouillard visuel nous éprouve, l'artiste se joue de nos perceptions, trouble nos sensations. Mais cette approche sensible déplie aussi un questionnement métaphysique.

L'image se défile et la figure convoquée file, elle ne se laisse pas bloquer dans une visibilité assurée. L'œuvre tout d'abord, crée la rencontre inassouvie avec un regard désirant, « [...] *ce que le tableau donne à voir est autre chose que ce qu'il montre*¹ ». La figure nous manque, elle désamorce tout principe d'identification par le voilage de sa surface qui maintient une distance, elle ne persiste que sous la forme d'indice. L'image d'ailleurs est une persistance par-delà le naufrage de sa surface. Mais chacune de ses toiles est également un recel, « *chaque regard porté sur le tableau ne me fait percevoir pas seulement, ni même d'abord ce que j'y vois, mais le fait même que je ne parviens pas à la prendre en vue comme tel-qu'il recèle toujours encore l'essentiel de sa visibilité*² ». Les effets de flou intensifient la puissance imaginative, son indécision même est principe d'ouverture, « *il n'y a d'image à penser qu'au-delà du principe de surface*³ », affirme Georges Didi-Huberman. Le balayage des surfaces produit une densité, une profondeur visuelle. Richter par ce geste d'effacement opacifie et épaissit le sensible. L'artiste en appellerait donc au verso des images ?

¹ PELZER Brigid, in catalogue *Gerhard Richter, 100 Bilder*, Carré d'art, Musée d'Art Contemporain de Nîmes, Cantz, 1996, p136.

² MARION Jean-Luc, *Etant donné : essai d'une phénoménologie de la donation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 320.

³ DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Ed. de Minuit, 1992, p. 61.

La posture de dos incarne ce désir insatisfait d'appréhender la face. Le visage détourné rappelle l'épaisseur du corps. Le dos présente ce qu'il ne donne pas à voir, il est mise à l'épreuve, il résiste au désir de dévoilement. La pose de dos fait durer le plaisir, entretient et crée un mystère, « *le visage se lit comme une nouvelle, le dos comme un poème chiffré*¹ ». Betty, 1988, bien sûr, se refusant, mais encore *Lesende, ou I.G.*, 1993, dévient les regards, les leurs aussi. La dorsalité est ainsi puissance d'attraction parce qu'elle refuse le face-à-face, « *ainsi parce qu'évitée, le visage sera accordé de surcroît, en sa puissance intacte. Invisible et rayonnant au cœur de l'image*² ». L'endroit du décor est à imaginer, à désirer, à venir. La figure de dos, disposition pour un visage manquant, recèle la promesse d'un retournement. Betty se refusant n'est-elle pas sur le point de se retourner de nouveau ?

Les portraits de face voilés revendiquent également une dorsalité. Stratégie classique du regard, dialectique du proche et du lointain : l'attrait de l'image provient de ce qu'elle ne montre pas. La surface se complexifie d'une profondeur sous-jacente, propice à la formation de tout regard. « *Une chose à voir qui si proche soit-elle se replie [...] et qui donc, par cette simple phénoménologie du retrait nous tient à distance [...], c'est alors qu'elle nous regarde, c'est donc que nous restons au seuil de deux motions contradictoires : entre voir et perdre...*³ ».

Peintre du voile, Richter peint des mises en forme du regard désirant. Le regard ainsi suscité découle du voir et de son impossibilité.

• STRATEGIES DES APPARENCES

« *Comme je ne peux rien décrire plus clairement concernant la réalité que ma propre relation à la réalité. Et celle-ci a toujours eu à voir avec le flou*⁴ ».

¹ BANU Georges, *op. cit.*, p. 11.

² LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, « Au verso des images », in *De dos*, Vertigo° 22, 2001, p. 64.

³ DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p.117-118.

⁴ RICHTER Gerhard, « Entretien avec R. Schön (1972) », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, *op. cit.*, p. 59.

En travaillant la perte de définition, Richter semble vouloir toucher au plus près de sa relation au réel visible qui est celle d'une mise à distance. La perception des *Fotobilder* renvoie à une pure sensation, comme une impression. La sensation d'indistinction que nous éprouvons devant ces peintures, serait à l'image d'un rapport perceptif phénoménal, celui d'une indétermination des limites et des contours. Les toiles "floutées" se présentent comme relais d'une visibilité troublée du réel, du monde, de l'être. Entretenir le vague c'est renvoyer précisément à l'incertitude de la réalité perceptible, d'autant plus lorsqu'elle est médiée par une image photographique. Richter ne cherche pas à peindre la vérité de la sensation, mais le doute de son approche du monde et des êtres, et plus encore de la faillibilité des images ; ainsi en atteste ce fameux flou ou brume visuelle, métaphore du rapport de l'image à la réalité. La distanciation témoigne en fait d'un souci de justesse. D'une approche sensible, nous glissons vers des préoccupations métaphysiques. Etre au plus près, c'est peindre le flou qui s'interpose comme un voile devant le sujet qui nous intéresse, la figure humaine, son essence par-delà les apparences, l'être. Non sans correspondance avec notre perception devant les verres gris, notre vision des figures peintes est embrumée, impuissance à distinguer clairement les apparences. Toute perception est relative. Les toiles floues sont en analogie avec la position critique de Richter vis-à-vis de l'image. « *Je ne doute pas de la réalité dont je ne sais pour ainsi dire rien, mais de l'image de la réalité que nos sens transmettent, qui est imparfaite, limitée*¹ ». Attaché aux apparences, l'artiste peint le doute comme interface, « *la proximité n'apporte rien. Par conséquent je peux d'emblée peindre flou pour montrer au moins que précisément nous ne savons rien*² ».

« *N'est-ce pas paradoxal que vous rendiez une chose que nous voyons tous, tout en suggérant une impression d'incertitude face à la réalité ?* », demande P. Sager à Richter lors d'un entretien avec l'artiste ; auquel ce dernier répondit que nous « *ne pouvons pas nous fier à l'image que nous voyons*³ ». Le flou est justement ce qu'il y a à voir. La certitude du réel imagé est un leurre. La peinture serait alors mise en image du doute, un moyen de rendre visible l'apparence déficiente des choses et des êtres, de rendre compte de

¹ *Ibid.*

² RICHTER Gerhard, in *Film*, 1992.

³ RICHTER Gerhard, « Entretien avec P. Sager (1972) », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens, op. cit.*, p. 53.

leur invisibilité constitutive. « *Si on la compare avec la réalité [la peinture], elle est toujours plus ou moins différente, on s'interroge d'avantage¹* ». La donation de l'œuvre est un outil de réflexion sur l'image elle-même et sa gestion des apparences. « *Ce qui fait vivre les tableaux, c'est le désir d'y reconnaître quelque chose. Ils offrent à chaque instant des ressemblances avec des phénomènes réels auxquels ils opposent ensuite une forme de démenti²* ».

Aussi, l'artiste déjoue-t-il toute certitude optique et sémantique, affirmant qu'« *un bon tableau est incompréhensible [...] si bien qu'il ne peut être consommé et qu'il demeure essentiel³* ». Les *Fotobilder* de Richter résistent à toute fixation, ils ne sauraient être com-pris, désamorçant par-là toute préhension ; « *j'aime ce qui est vague et sans mesure, j'aime l'incertitude perpétuelle⁴* ». Déjouant notre désir de certitude, les toiles opacifiées et voilées ouvrent un au-delà ou un en-deçà de la représentation, contre toute transparence.

L'indétermination visuelle est aussi un moyen, par-delà les apparences, de toucher à distance l'inintelligible et l'invisible de l'essence, cette "autre chose" qui ne saurait être saisie. Alors que Richter dans un premier temps affirmait vouloir adopter une posture picturale purement superficielle, nous ne pouvons que déceler des préoccupations ontologiques, « *je voudrais comprendre l'essence des choses⁵* ». Comme si l'ouverture métaphysique tirait parti d'une superficialité ostensiblement affichée. L'écran des apparences ne peut être traversé en peinture, l'artiste alors travaille cet écran comme indice ou trace de ce qui se retire. La question de la dorsalité témoigne d'une bifacialité de l'écran représentationnel, la pratique du retrait ne peut qu'induire une vision au-delà des apparences. A l'instar de l'économie iconique, les *Fotobilder* embrumés sont les indices ou symptômes de quelque chose qu'ils ne sont pas. En signalant notre aveuglement, l'artiste produit la possibilité d'un regard, en accord avec Jean Starobinski « *j'appelle regard moins la faculté de recueillir des images que celle d'établir*

¹ RICHTER Gerhard, « Entretien avec D. von Drathen (1992) », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 189.

² RICHTER Gerhard, in *Gerhard Richter. Die Macht der Malerei*, article in *Das Kunstmagazin*, déc. 1999, p. 20.

³ RICHTER Gerhard in B. H. D. Buchloh, *Gerhard Richter*, op. cit., p. 53.

⁴ RICHTER Gerhard, « Notes 1964 », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 19.

⁵ RICHTER Gerhard, « Entretien avec R. G. Dienst (1970) », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit. p. 49.

une relation¹ ». La peinture serait objet de liaison, « elle touche à la relation que nous entretenons avec la réalité² », précise Richter. Chacune de ses toiles n'est donc pas une pure image. L'opacité ou le brouillage du visible est à lire sur le mode d'une anagogie, d'une possibilité de débord et de remontée vers l'invisible. Ainsi l'affirme l'artiste en parlant d'analogie, « la peinture est la création d'une analogie avec l'invisible et l'inintelligible, qui doivent devenir figures et devenir accessibles³ ». Porteuse d'invisible sa peinture tire parti des apparences pour mieux les déborder. Le filé de la surface dissout les bords, la figure ainsi débord et ce dé-bord est articulation du visible et de l'invisible, du visible figuré et de l'invisible débordé. En déclarant vouloir « rendre l'inexplicable un peu plus intelligible⁴ », l'artiste témoigne d'une attention métaphysique. Voiler pour révéler, voilà reconduit le schéma esthétique de l'articulation du visible et de son revers. « Quand je dis que tout visible est invisible [...] il ne faut pas se figurer que j'ajoute au visible parfaitement défini comme en soi un non-visible [...] il faut comprendre que c'est la visibilité même qui comporte une non-visibilité⁵ ». L'évidence d'une non-visibilité des toiles de Richter serait un tremplin pour envisager l'inabordable de la figure humaine qui se dérobe et reconnaître les apparences comme déficientes. « Par-là l'art est une possibilité de penser autrement, de reconnaître comme foncièrement insuffisante l'apparence, en cela il est une méthode pour approcher ce qui est opaque, inaccessible⁶ ».

• STRATEGIES DE L'APPARAÎTRE

Pris dans la dialectique du se donner-se refuser, les visages peints par Richter comme *Brigid Polk*, 1971 [Ill.56] ou encore le nébuleux portrait de *Dieter Kreuz*, 1971 [Ill.104], apparaissent sur le mode auratique du proche et du lointain : proximité de la surface picturale – soustraction de la figure dans une profondeur indiscernable. Notre approche des modèles au plus

¹ STAROBINSKI Jean, *op. cit.*, p. 13.

² RICHTER Gerhard, « Entretien avec D. von Drathen (1992) », in *Gerhard Richter, Textes: notes et entretiens*, *op. cit.*, p. 189.

³ RICHTER Gerhard in BUCHLOH B. H. D., *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 53.

⁴ RICHTER Gerhard, in *Richter en France*, Arles, Actes Sud, Musée de Grenoble, 2009, p. 18.

⁵ MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 300.

⁶ RICHTER Gerhard, « Notes 1986 », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, *op. cit.*, p. 103.

près parfois, comme ceux de *Kopf*, 1977 [III.116], *S. mit kind*, 1995 [III.86-89], *Ella*, 2007 [III.115], par exemple, suggère un rapprochement intime qui dialectiquement se refuse : approche et distance sont indissociables. La diffusion des contours produit aussi une émanation atmosphérique du sujet peint, « *il faudra donc nommer aura cette chose sans contour*¹ ». Cette figure humaine, hésitante, indéfinie par et dans une représentation "floutée" se nimbe en retour d'une aura, « *il me semble que de nos jours, il ne reste de l'aura, cette auréole qui "couronne" la figure humaine et fait sa magnificence, que le flou qui s'interpose comme voile entre l'image et le spectateur*² ». Le balayage de la surface picturale crée un voile, une interface qui laisse miroiter une figure sous-jacente, une lumière derrière. En effet, les figures humaines peintes selon la pratique de la photo-peinture semblent être sources de lumière. Aussi, *Heidi Kuhn*, 1968 [III.80], *Uecker*, 1964, *Junge Backer*, 1965, *Betty*, 1977 [III.70], *Tote*, 1988 [III.58], *Lesende*, 1994 [III.113-114] ou encore *Selbsportrait*, 1996 [III.77], pour n'évoquer que quelques toiles, sont lampadophores. L'aire de clarté du visage se dégage du fond sombre avec lequel il fusionne tout autant. Richter use du clair-obscur, fut-il nuancé par un



III. 115. *Ella*, 2007, Huile sur toile, 40 x 31 cm, (C.R. 903-1)

estompage second. La luminescence est d'autant plus intense qu'elle émane d'une extinction. La peinture de Richter renoue ainsi avec son origine photographique en produisant des aspects lumineux. L'éclat premier a été assourdi mais nullement éteint. D'une généalogie indicielle (photographie), la trace lumineuse persiste et affirme sa résistance dans ce duel avec l'opacité. Quant aux figures largement effilées latéralement, voire striées, raclées, comme captées depuis des images filantes d'une vidéo par exemple,

¹ DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 122.

² GOLDBERG Itzhak, « Vaguement des visages », in *Vagues figures ou les promesses du flou*, Actes du colloque du CICADA, op. cit., p.77.

tels *Portrait Müller*, 1965 [III.91], *Mädchenkopf*, 1965 [III.96], ou encore *S. mit kind*, 1995, leur clarté semble provenir du rayonnement des ondes lumineuses. « *Le problème central de ma peinture est la lumière¹* ». Cette luminosité auratique ne peut que transparaître atténuée par le voile de la surface qui assure sa retenue dans un lointain. Mais de cette retenue se dégage aussi la possibilité d'une venue.

L'effacement qui n'est pas disparition, provoque une résistance à sa propre action. La photo-peinture est une contradiction, entre figuration et défiguration, elle installe le sujet dans un plan moyen, un gris moyen pour certains, entre ombre et lumière. Les figures effilées peintes par Gerhard



III. 116. *Kopf*, 2009, Hule sur toile, 41 x 32 cm, (C.R. 907-2)

Richter sont vaguement tenues dans l'oscillation *anadyomène* de

l'apparition-disparition : dialectique du mouvement, « *anadyomène – signifie à la fois ce qui émerge, ce qui naît et ce qui replonge, ce qui sans cesse redisparaît. Mot du flux et du reflux²* ». Il n'est pas d'apparition mais possibilité d'une montée et non pas d'un montrer. *Ella*, 2007 [III.115], jeune fille de l'artiste, tête baissée, semble pousser de son front lumineux le voile effilé de la surface, suggérant une dynamique d'apparaître.

L'apparaître est la possibilité d'un

avènement, il ne se montre pas lui-même, il s'envisage de manière indirecte, ou pour reprendre Heidegger, l'apparaître est un "ne pas se montrer". « *Apparaître, c'est s'annoncer par quelque chose qui se montre [...] Ce où quelque chose "apparaît" signifie ce où quelque chose s'annonce, c'est-à-dire ne se montre pas³* ». La contradiction est un effet d'annonce. Les particules estompées sont des symptômes visuels préfigurants, indices d'une venue

¹ RICHTER Gerhard, « Notes 1986 », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 33. Relevons en ce sens la réalisation par l'artiste en 2007 d'un vitrail pour la cathédrale de Cologne.

² DIDI-HUBERMAN Georges, *Phasmes : essais sur l'apparition*, Paris, Ed. de Minuit, 1998, p. 114.

³ HEIDEGGER Martin, *Etre et temps*, Paris, Gallimard, 1927, § 7, p. 43.

latente, précaire, toujours à venir. Le noyau reste opaque et suscite le désir d'une venue. La visibilité n'est jamais assurée, la configuration picturale est un recel. Les *Fotobilder* se présentent sur le mode d'une phénoménologie de l'apparaître, mettant en lumière le processus de la montée du visible à partir de l'effacement, « *c'est dans l'exacte mesure où il y a revoilement qu'il y a révélation*¹ ». Le flou ou le filé seraient promesses d'apparition. « *Si la figure de l'être ou de la chose se présente alors en peinture en des formes encore mal définies, c'est qu'elle n'en est qu'aux prémices de son apparition : l'indécision de ses contours n'est pas le signe de son altération ni de l'épanchement de sa substance, mais au contraire la promesse de sa venue, de sa remontée du néant, de son incarnation presque achevée*² ». Maintendue, indécidable, la figure retenue n'a pas encore percé le voile de la surface, n'est pas encore passée devant cette profondeur superficielle, à l'instar des quatre membres de la famille Baker. Le travail de la surface produit des retards visuels, le brouillage incarne une dynamique de figurabilité. Le gris ou les teintes décolorées par le brouillage sont aussi d'une latence phénoménale. Entre rétention et protension, chaque toile dépeint l'instabilité d'un seuil. Cette peinture est labile dans la mesure où elle ne stabilise rien, mais représente le passage d'un sujet flottant.

Mise au secret, repli, promesse du dépli, Richter ne peint-il pas le pouvoir de la peinture ? « *La peinture a montré son pouvoir [...] elle a provoqué l'apparaître*³ ». L'obstruction est puissance d'avènement au visible, « *j'ai la conviction qu'il y a à gagner à accumuler les obstacles, que plus les obstacles seront gravés à ce que les objets qu'on désire évoquer apparaissent, et plus on augmentera l'intensité avec laquelle ils surgiront, comme un ressort se détendra d'autant plus fort qu'on l'aura d'abord plus contrarié*⁴ ». Indissociable de l'obstruction d'un écran, la montée au visible est émanation en puissance par-delà l'entrave. Mais la percée n'a pas encore lieu. Encore une fois, « *il s'agit de montrer quelque chose et en même temps de ne pas le montrer, peut-être pour montrer autre chose*⁵ » ; n'est-ce pas là un

¹ FEDIER François, *Interprétations*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 94.

² LANG Luc, *op. cit.*, p. 38.

³ MARION Jean-Luc, *De Surcroit : étude sur les phénomènes saturés*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 71.

⁴ PICON Gaétan, *Le travail de Jean Dubuffet*, Genève, Skira, 1973, p. 85.

⁵ RICHTER Gerhard, in *L'aventure de l'art au XX^{ème} siècle*, Ferrier J-L. (Dir.), Paris, Ed. du Chêne, 1999, p. 906.

engagement affirmé par l'artiste dans une stratégie de l'apparaître comme production de « *l'événement du visible advenant*¹ » ?

Les regards déclinés, concentrés, déviés ou les sujets détournés, de dos, s'articulent eux-aussi à une mise en forme d'un devenir, « *le dos n'est alors qu'un retard de visage, il est pris, par insistance, dans un "devenir-visage"*² ». La posture de dos que nous éprouvons à travers *Betty*, 1988, ou encore *I.G.*, 1993, nous renvoie à notre propre posture de regardeur désirant. Ce retournement est une pose miroir qui nous engage et nous implique, tout en nous laissant sur le seuil. Betty s'est retournée pour un temps dans la représentation, la pose est instable ; impermanente alors, cette tournure promet aussi la possibilité d'un retournement. La dorsalité de Betty, par exemple, contient secrètement son revers, c'est-à-dire, l'apparaître du visage. De la même manière, l'indécision des formes ne tient pas la figure figée, nous désirons le lever ou la frontalité des regards baissés ou latéralisés. Le raclage et l'estompage des surfaces imprègnent la toile d'un mouvement dynamique : une sortie du brouillard s'annonce, la mise au point pourrait être imminente. *Le Double Portrait Kühn*, 1970 [Ill.67], témoigne de cette perspective. La progression de la première à la deuxième toile est nette, son avancée dans le champ du visible est sensible, elle s'inscrit dans la figuration d'un mouvement apparitionnel. L'image brouillée porte en elle le flux d'un devenir, c'est une annonciation.

Ema (Akt auf einer treppe), 1966, première toile en couleurs, est un portrait en gloire de la femme de l'artiste. Le contraste des tonalités de la représentation en clair-obscur fait irradier la figure en pied, nue. Le corps est lampadophore, comme source de sa propre émanation lumineuse, étincelant malgré la diffusion de la surface picturale. Frontale, peinte à échelle humaine, Ema, concentrée, le regard baissé, se donne dans un flou léger. Se trouvent condensées dans ce tableau les deux modalités de l'apparaître exploitées dans les *Fotobilder* étudiés : la montée au visible purement visuelle comme résistance lumineuse à la dissolution et la mise en scène d'un possible avènement par le mouvement même de la figure représentée. Ema se donne, elle nous arrive dans une épiphanie troublante, sa descente se fait élévation. Cette toile magnifie le rapport tensoriel du proche et du lointain : au cœur de l'intimité, la figure se dérobe. Richter

¹ MARION Jean-Luc, *Etant donné : essai d'une phénoménologie de la donation*, op. cit., p. 73.

² NEYRAT Cyril, « La révolte avant-après », in *De dos*, Vertigo, op. cit.

enveloppe le corps d'une pudeur qui souligne son érotisme. Au-delà des sphères du profane, cette toile s'auréole de sacré, telle une incarnation¹. Soulignons ainsi qu'Ema lors de la prise de vue photographique est invisiblement enceinte de Betty. Le rayonnement particulier de la figure la fait surgir de la toile, de l'ordre de l'épiphanie.

La puissance de la peinture est celle de l'apparaître, d'autant plus qu'elle s'inscrit dans un rapport de force avec l'effacement. « *La photo doit être nette pour ne pas être ratée, c'est-à-dire ne pas inscrire les traces d'une perte de substance ou d'un débit d'absence de l'être ou de la chose impressionnée. Il en est tout autrement pour la peinture qui, elle, part de l'informe pour parvenir à la forme. Lorsqu'elle commence à faire naître une figure sur la toile et dans la matière, il y a chaque fois comme l'effet d'un miracle, parce que de l'éther informel ou des nuées indistinctes surgit une présence divine, ce pourquoi la peinture dans la spécificité de son procès fut tant l'art religieux par excellence, celui du Mystère de la création dont elle était le mime*² ».

Richter, dans son autoportrait le plus récent, *Selbsportrait*, 1996 [III.78], adopte cette même pose de recueillement, le même regard baissé qu'il fera prendre à *Ella*, sa fille. Dissout dans le fond sombre, il se dépeint telle une traînée poudreuse, une tache effacée : une trace d'être indécise.

La figure peinte dans un état de liquéfaction semble pourtant scintiller derrière une vitre embuée. L'estompage vertical souligne le mouvement de déclin du regard. Dans cette profondeur superficielle, le portrait, mystérieux, affirme sa retenue, sa résistance. La persistance fragile et ectoplasmique est une trace en puissance ; la précarité de la représentation se mue en densité ; « *la peinture suspend ainsi le mouvement mortifère d'une photographie mal définie, elle commue l'extinction de la figure en une résistance à la disparition*³ ». Produisant l'attente d'un lever de regard, ce qui reste de ce portrait peint est un dépôt de présence qui revient de loin pour nous toucher.

Généralement, les modèles peints sont reconduits à l'échelle humaine sur la toile, soulignant un désir de faire présence « *l'inintelligible présence de la densité la plus humaine possible*⁴ », précise l'artiste. Ce rapport d'échelle prend en compte la rencontre avec un spectateur-reflet.

¹ cf. : La série *Annonciation nach Tizian*, 1973.

² LANG Luc, *op. cit.*, p. 35.

³ *Ibid.*, p. 154.

⁴ RICHTER Gerhard, *Textes : notes et entretiens*, *op. cit.* p. 109.

A la recherche de la figure humaine comme "foyer d'incertitude", Richter assumerait l'idée d'une résistance ontologique propre à la figure humaine. Encore une fois, « *l'humain me fascine, ce qui a un rapport avec le temps, ce qu'il y a de réel et de logique dans l'événement tout en étant irréel, incompréhensible et atemporel. Je désire représenter mon sujet de telle manière que cette opposition subsiste¹* ». N'est-ce pas là l'enjeu sous-jacent de telles reconductions picturales, maintenant le sujet indécidable, "incompréhensible", entre précarité d'un reflet mal assuré et efficacité de l'apparaître ? Si « *le visage devrait toujours être à l'horizon d'un devenir, jamais dans la proximité d'un donné²* », alors les figures peintes dans la reconvoque du *Fotobilder* se font visages, comme autant de confrontations désamorçées. La première toile de la série *Gegenüberstellung*, 1988 [III.61], endosse ainsi un titre contradictoire, la jeune femme nous décoche un indéterminable regard dans un élan de retournement, avant de filer dans la fluidité de l'écran embrumé. L'inintelligible présence, « *l'étrangeté de la présence* », vers laquelle tend l'artiste, c'est l'infigurable d'autrui, « *le regard d'autrui reste irregardable [...] nous fixons dans le visage le seul lieu, où précisément rien ne peut se voir³* ». Ces translations picturales "floutées" témoigneraient de l'irréductibilité du visage d'autrui à son image, de son illimitation. Seul résiste un état diffus d'émergence, un voile d'être, au-delà de toute pose ou uniforme, de toute objectification ; « *l'existence d'autrui fait difficulté et scandale pour la pensée objective⁴* ». Richter en convoque les reflets à travers une peinture figurante. La dernière toile relevant des *Fotobilder* réalisée par l'artiste est une figure humaine, *Kopf*, 2009 [III.116]. A la limite de l'abstraction, le peintre use encore du clair-obscur. Rose, or, bleu et noir, ces couleurs n'ont rien de profane. La matière est largement raclée à l'horizontale. Une dentelle bleue recouvre ce qu'il reste du visage à moitié caché derrière une plage sombre. Un œil bleu, muet, transparaît du rideau de peinture, une lumière indirecte⁵.

¹ *Ibid.*, p. 51-52.

² HUMBERT Michelle, in *De dos*, Vertigo, *op. cit.*, p. 11.

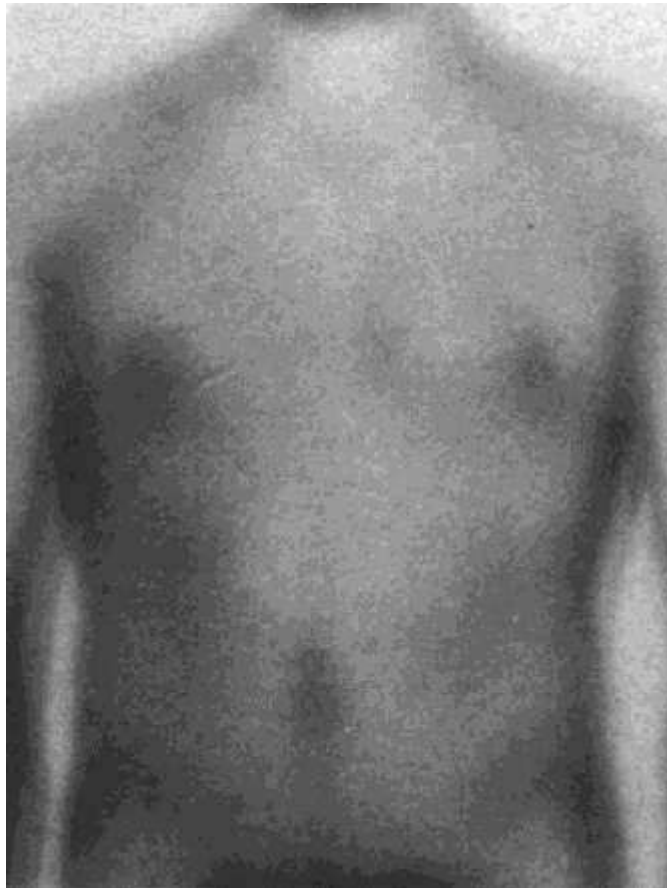
³ MARION Jean-Luc, *De surcroît*, *op. cit.*, p. 138.

⁴ MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 401.

⁵ Soulignons ainsi quelques correspondances avec le vitrail à dominante rouge jaune et bleu, réalisé en 2007 pour la cathédrale de Cologne.

C. Jacques Damez : prises de temps et tremblement de l'être

« Il est question de gain et de perte. C'est aussi une lutte contre le médium¹ ».



¹ Jacques DAMEZ lors de notre premier entretien à Lyon, le 9 mai 2011.

1. Retour sur soi

« Le 22 juillet 1988 à 17H10 je commençais mes rendez-vous avec le temps et la photographie. En effet, chaque jour, et cela pendant 24 d'entre eux, j'allais poser une heure, debout, immobile devant un mur blanc. Cette heure de face à face avec la caméra, était suivie d'un temps d'écriture : carnet de notes de ce rendez-vous amoureux quotidien. Du 22 juillet au 17 août, 24 états amoureux se sont succédés, 24 heures se sont écoulées sous l'œil voyeur de la caméra. "La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible" est l'image de la stratification des 24 heures, elle n'a donc pas de négatif, pas de temps réel, pas de prise de vue, une sorte de latence positive... Cette expérience ne pouvait pas finir autrement que par la vision grandeur nature de mon corps image papier¹ ».

C'est avec ces quelques lignes que s'engage notre rencontre avec les vingt-cinq photographies de la série *La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible* conduite par Jacques Damez en été 1988. D'entrée de jeu, l'écriture photographique de soi est accompagnée de sa résonance scripturaire. Ce préambule ouvre le petit livre d'artiste publié à l'occasion de la première exposition de l'ensemble au Centre D'Art Contemporain La Sellerie à Aurillac en 1989. Chaque image, le temps de tourner la page, est suivie d'un court texte, une écriture jetée inmanquablement après chaque prise de vue éprouvée ; l'édition rend sensible ce tissage de deux modalités d'écritures indissociables pour l'artiste. Dans le cadre des expositions, les petits textes, comme celui-ci, portés par la voix de Jacques Damez, s'incorporent aux photographies par le biais d'une diffusion sonore.

Pour l'élaboration plastique et esthétique de cet ensemble, le photographe maintient une tension au cœur d'un dispositif dialectique qui pourrait rendre sensible le tremblement de l'être.

¹ DAMEZ Jacques, texte inaugural de *La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, Ed. C.D.C La Sellerie, Aurillac/Ville de Vierzon, avec la participation du Musée Nicéphore Niepce, 1990, non paginé.

• S'EXPEAUSER

« [...] *la peau, elle, quelque part, ne triche pas*¹ ».

La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible, est une expérience de soi à soi, une histoire pour soi-même écrite et actée par soi-même. A travers cette aventure, le photographe tente de répondre au protocole qu'il aura envisagé pour en remarquer les écarts.

L'artiste, engagé tout entier dans cette prospection photographique, a expérimenté, sous l'œil impartial de la petite chambre photographique, un moyen format de 4,5 cm x 6 cm, ses propres contraintes de création pour mieux s'éprouver en photographie, vingt-quatre fois une heure. Vingt-quatre heures dans la peau d'un photographe qui se réfléchit en tant que sujet de la prise de vue. Vingt-quatre heures de temps de pose pour se donner le temps d'une réflexion sur le temps en photographie, vingt-quatre fois une heure de résistance à l'instant pour appréhender la durée.



Ill. 117. *La vingt-cinquième heure : l'autoportrait inaccessible*, 1988-1989, L'embarcadère, Lyon, 1993

¹ SKRYZAK Richard, in *La peau est ce qu'il y a de plus profond*, op. cit., cahier n° VI, non paginé, op. cit.

Pour *La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*¹, Jacques Damez pose vingt-quatre fois, une fois par jour, une heure à tenir debout, nu pour la prise de vue. Vingt-quatre vues prises dans l'aveuglement du photographe, développées, révélées, tirées par lui-même à son échelle. Vingt-quatre autoportraits photographiques argentiques en noir et blanc de 190 cm sur 100 cm constituent la série. Une série de Jacques Damez par lui-même, en pied, à peine reconnaissable dans la confusion des grains qui animent la surface. Vingt-quatre portraits en pied, flous, vingt-quatre fois la reprise du *quasi* même, mais aussi vingt-quatre fois une figure différente résistante à la dilution dans le poudrolement des particules d'argent désorganisées sur le papier. Vingt-quatre prises pour vingt-quatre tirages—plus un, le même mais différent. Plus dense et plus indéterminé encore. Le dernier tirage anthropométrique, dernière « *image corps papier*² » de l'ensemble résulte des photographies précédentes. Il en est le condensé. L'artiste n'a pas posé pour cet ultime image de lui-même, mais a superposé les vingt-quatre négatifs précédents qui la contiennent chacun. Le vingt-cinquième tirage est *La 25^e heure* : prise de vue indirecte, point d'orgue de « *l'expérience psychophotographique*³ » menée par Jacques Damez.

Quand il expose ce travail, l'artiste choisit de présenter l'ensemble de la série constituée des vingt-cinq tirages⁴ ou bien uniquement le dernier tirage⁵ qui porte à lui seul les vingt-quatre précédents qu'il recèle.

L'expérience a réellement été éprouvée deux fois. Les négatifs développés des vingt-quatre premières heures de pose ne permettaient pas à l'artiste d'en tirer des images satisfaisantes. Son être debout n'avait pas résisté au temps de pose. Le corps image était, selon Damez, « *disséminé* ». Alors, afin d'offrir un ancrage sur le papier au corps disparaissant, l'artiste a rejoué l'acte photographique vingt-quatre fois répété en inaugurant désormais chaque prise par un coup de flash. La reprise de toutes les prises et l'abandon de ses premières notes pour un nouveau travail d'écriture a permis au

¹ En accord avec l'artiste, nous nommerons parfois l'ensemble photographique par son titre abrégé : *La 25^e heure*.

² DAMEZ Jacques, texte inaugural de *La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

³ ARDENNE Paul, *L'image corps : Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Ed. du Regard, 2001, p. 269.

⁴ Expositions de l'ensemble *La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, 1988, au Centre d'Art Contemporain *La Sellerie*, Aurillac, 1990 et à *L'Embarcadere* de Lyon, 1993 ; aux tirages anthropométriques s'ajoutaient la diffusion sonore de la lecture de l'apport scripturaire.

⁵ Présentation du vingt-cinquième tirage pour l'exposition *Moi ! Autoportraits du XX^e siècle*, du 31 mars au 25 juillet 2004 au Musée du Luxembourg à Paris, puis du 1^{er} septembre 2004 au 20 janvier 2005 au Palazzo Strozzi à Florence.

photographe de se rapprocher de sa recherche, de l'effleurer pour en mesurer son éloignement, « *jamais je n'arriverai à parcourir la distance qui me sépare de mon image, ni celle qui m'éloigne du texte*¹ ». C'est finalement quarante-huit heures de pose que l'artiste aura vécu. Vingt-quatre traces en ont été tirées.

Pour s'expérimenter en photographie, l'artiste donne de son corps qu'il dépose, contraint aux prises de vue pour s'exposer à l'œil qui n'est plus le sien. *Contraintes par corps*, 1987, travail photographique précédent, inaugure assurément la mise à l'épreuve du sujet photographié de *La 25° heure : l'autoportrait inaccessible*. La pression du corps pour le photographique engage l'artiste dans un rapport de force. Il s'agit dès lors de résister.

Est-ce pour souligner cette mise en tension que le corps contraint, que ce soit avec *Contraintes par corps*, 1987 ou *La 25° heure*, 1988, se donne également dans son plus grand dépouillement : nu ? L'ex-position serait un désir de sortie de soi pour un retour sur soi. L'absence de revêtement permet-elle de toucher au plus près à l'être dans une aspiration à l'absolu ? Dénué de voile, que dévoile l'être nu ? Pour Jacques DAMEZ, « *la nudité est mise à nu de l'inaccessible*² ». La nudité semble également être une déposition ; le photographe photographié présente sa simple présence à l'appareil photographique, le temps de la mise en lumière ; pendant une heure la peau offerte est un réflecteur. La rencontre avec soi-même n'est envisageable que dans la mise à nu. Pour que l'essence de l'être soit dévoilée, la figure qui pourrait en permettre l'accès devrait l'être également. « [...] son être [est] là sans réponse, totalement exposé, sans protection³ ». L'entreprise de *La 25° heure* ne pourrait-elle pas être envisagée comme une tentative de dévoilement existentiel au-delà des parements des apparences ? Une mise à nu devant l'appareil pour la révélation d'« *une vérité à même la peau*⁴ ». *La 25° heure* est sa propre ex-peausition, « *pour être un nu, il faut que le corps soit posé hors de lui, à sa surface, sur la fragilité de son exposition, sur sa peau*⁵ ». La peau agit comme réflecteur de lumière ;

¹ DAMEZ Jacques, *Lundi 1 août 1988 / 17h15, La 25° heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit., non paginé.

² Jacques DAMEZ, Entretien du 9 mai 2011.

³ FERRARI Frederico, NANCY Jean-Luc, *Nus sommes (La peau des images)*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 22.

⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁵ DAMEZ Jacques, in NANCY Jean-Luc, *Jacques DAMEZ, Tomber des nues*, Paris, Marval, 2007.

pendant la durée de son exposition, le film photographique est touché par son rayonnement, l'exposition du sujet est une expeausition.

Le corps de Damez est nu déposé devant et sur un tissu qui ne le couvre plus. Du tissu blanc derrière la peau découverte ne persiste qu'une mince fronce. Un drap blanc a servi de fond à la peau, cloué au mur il faisait un faible pli qui revenait au sol. L'artiste ne pensait pas que la pliure allait se voir : le pli a été remarqué par le long temps de pose. L'autoportrait photographique ne présente pas son sujet déshabillé. Lorsque nous regardons les tirages, nous ne sommes pas devant un corps mis à nu : *naked*. La figure vaporeuse n'est pas non plus *nude* : un nu habillé par la nudité mise en forme par l'idéal du schéma iconographique ; ni dépouillé, ni académique ; le corps photographié résiste aux catégories du *nude* et du *naked*. Le photographique fait écran au sujet du nu ; le sujet n'est pas le nu mais l'être s'éprouvant en photographie : autoportrait du photographe paré nu par le léger bougé imposé par le protocole de prise de vue.

Cette investigation ontologique en rappelle une autre, plus conceptuelle, qui s'est jouée à une autre échelle, à l'échelle d'une vie entière : « *j'ai planifié une œuvre qui a son tour a planifié ma vie* ». Il y a peu de temps l'entreprise de Roman Opalka a pris fin¹. Dans une moindre mesure, nous pouvons remarquer quelques corrélations dans l'astreinte de Damez pour un rituel préalablement défini. *La 25^e heure*, néanmoins, ne participe pas de la même rigueur protocolaire que le projet d'assignation quotidienne 1965/1- ∞ de l'artiste franco-polonais durant quarante-six années. Jacques Damez a planifié vingt-quatre heures de temps pour organiser une rencontre avec lui-même. Ce rendez-vous programmé a eu un début et une fin. « *Mardi 26 juillet 1988 / 11h35 – Le rendez-vous quotidien m'apparaît comme une ponctuation de la journée. Cette heure est un rendez-vous avec moi, une rencontre*² ».

Cette auto-investigation qui a poussé le photographe à l'exécution d'un portrait de bord, vingt-quatre jours durant, est-elle pour autant une séquence photobiographique ?

¹ Roman Opalka est décédé le 6 août 2011 à 79 ans. Lorsque j'ai appris sa disparition, j'étais en train de travailler sur son œuvre pour mes recherches sur *La 25^e heure*. J'avais déjà eu l'occasion de le rencontrer en 2006. Un projet commençait à peine, Martine Dancer, conservatrice au Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne souhaitait faire intervenir Roman Opalka pour un séminaire sur la contrainte de création.

² DAMEZ Jacques, *Mardi 26 juillet 1988 / 11h35, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

• S'ÉCRIRE

Du 22 juillet 1988 au 17 août 1988, Jacques Damez a tenu un journal d'éphéméride, à la fois photographique et scripturaire. Trois jours manquent dans cette expérience qui ne relève pas de la pure inflexibilité d'un programme conceptuel, même si l'artiste s'est imposé une pose *quasi* quotidienne, « *chaque jour, il s'agissait de faire le point avec l'appareil¹* ». La mise en œuvre de ce « *pacte²* », pour reprendre l'expression de Philippe Lejeune au sujet de l'auteur dans l'autobiographie, aussi éphémère soit-il, nous amène à remarquer quelques correspondances avec les pratiques photobiographiques. Si l'autobiographie implique la fusion de l'auteur, du narrateur et du personnage, la pratique de la photobiographie, néologisme théorisé dans les années quatre-vingt, est entendue comme une entreprise d'écriture de soi par les moyens d'un dispositif photographique et d'un apport textuel. La photobiographie, dans le sens d'un assemblage texte-image, réfléchit quelque peu la double tentative d'écriture de soi élaborée dans *La 25^e heure*. La série de photographies n'est en effet présentée qu'enveloppée des textes lus par l'auteur et diffusés en boucle dans les lieux d'exposition. Mais le montage du texte et des images est encore plus sensible à travers la petite édition *La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, 1989. Un préambule textuel ouvre le livre qui s'achève avec la reproduction de la dernière photographie de l'ensemble. Les courtes notes écrites par l'artiste après chaque prise de vue ne font pas face aux images. Elles les encadrent, à distance de l'intercalaire papier, elles suivent, la page suivante, chaque photographie datée. Ce petit livre d'artiste est un feuilleté textes-images. Cet entrelacs est marqueur à la fois d'une interdépendance mais aussi d'une équivalence pour la tentative d'écriture de soi. L'utilisation de « je » dans les pages d'écriture remarque un dispositif d'autodésignation. Le « je » est celui qui se dit et celui qui se montre. Pour Gilles Mora, historien et théoricien de la photographie, le texte tissé à la photographie dans la photobiographie, le texte écrit après-coup permet de revenir sur ce qui est "passé" dans la photographie sans laisser de traces : le contexte, la situation, le ressenti, l'aperception de ce qui échappe à la prise de vue. « *Le texte [...], redonne à l'image cette perte du sens qui lui est consubstantielle.*

¹ DAMEZ Jacques, Premier entretien, *op. cit.*

² LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Sans texte, pas de photobiographie, mais une simple suite chronologique visuelle¹ ».

Pour les deux théoriciens Claude Nori et Gilles Mora, la photobiographie serait un amplificateur d'existence. Aussi pensons-nous à Jacques Damez, à la recherche de son être en tant qu'existence dans la durée des vingt-quatre prises. La forme photographique seule ne suffirait pas à révéler la rencontre de soi à soi ; de cette résistance, l'écriture, indissociable de la photographie, découle de la prise et tente de toucher au plus près l'intimité du photographié. Chaque jour, un court paragraphe d'écriture après la pose :



Ill. 118. 22 Juillet 1988 / 16h-17h, 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm

l'apport textuel de *La 25^e heure* se fait le journal intime de l'auto-investigation. L'écriture comme un retour sur soi après une sortie de soi, « *certaines déclarent l'autobiographie photographique impossible sans l'accompagnement de la parole écrite ou parlée²* ». Retour sur expérience, l'auteur de la prise qui est aussi le sujet se fait également narrateur de l'expérience vécue. Mais il semblerait que l'écriture elle-même rencontre immanquablement la distance qui la sépare de l'expérience. « *Mercredi 3 août 1998 / 18h45 – chaque heure est la traque de la réalité. J'écris pour marquer d'un autre temps cette expérience. Je voudrais raconter de façon juste et je sens bien que le texte m'échappe, que ce qui devrait être le fil de l'heure devient encore une fiction³* ».

Pour Denis Roche, acteur de la photobiographie, cette combinaison du photographe et de l'écrivain [comme l'est assurément Jacques Damez],

¹ MORA Gilles, "Manifeste photobiographique", 1983, republié in *Traces photographiques, Traces autobiographiques*, Méaux Danièle et Vray Jean- Bernard (Dir.), Saint-Etienne, PUSE, 2004, p. 113.

² LEMAGNY Jean-Claude, Editorial, *La photobiographie*, Les cahiers de la photographie n°13, Paris, ACCP, 1984, p. 4.

³ DAMEZ Jacques, *mercredi 3 août 1988 / 18h45, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

amène à une interrogation sur la temporalité. L'entreprise photobiographique est souvent associée à l'œuvre de Denis Roche, photographe et écrivain que Jacques Damez connaît bien. Denis Roche ne cesse de questionner la temporalité à l'œuvre, la figurabilité du temps lorsque, dans une mise en abyme, il prend en photo la prise, se photographie en train de photographier, directement ou à travers son ombre projetée dans le cadre de la prise de vue, rephotographie ses photographies dans la photographie ou encore photographie l'appareil en train de photographier... ces circuits et courts-circuits réfléchissent le photographique. Mais à l'instar de Jacques Damez pour *La 25^e heure*, il s'enregistre dans le temps photographique lorsqu'il use du déclencheur à retardement qui lui permet, dans le mouvement de l'aller-retour, de témoigner d'un laps d'existence. L'aller-retour déclencheur-emplacement prévu pour la pose est une preuve d'une certaine durée. Des temps d'exposition relativement courts, définis par Denis Roche pour ses autoportraits au déclencheur, ne restent bien souvent que les traces mouvantes du sujet qui n'a pas eu le temps de regagner sa place et fait défaut dans l'image. Cette défaillance rend aussi palpable le mouvement de l'aller-retour. « *Il a déplacé de façon désormais irréversible la photographie vers l'expérience du déclenchement*¹ ». Pour Jacques Damez, le temps de pose prédéfini implique aussi un aller-retour ; en effet, après avoir déclenché et posé pendant une heure, l'artiste doit revenir vers l'appareil pour fermer manuellement l'obturateur. Une heure est une pose qui outrepassa le compteur mécanique.

Les journaux intimes tenus par Denis Roche ne sont pas sans faire écho à *La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, « *il s'agit [pour lui] de prendre la prise. Le moment d'existence c'est-à-dire les coordonnées de l'instant photographique ne pouvant figurer sur l'image, c'est au verbal de les noter*² ». A l'instar de Damez, « *une nécessité d'écriture s'est imposée [...] l'écriture n'a pas été surajoutée à la photographie, elle en est née et, par un même mouvement, elle a révélé au sens fort la photographie, elle lui a donné toute sa dimension*³ ». François Soulages parle également de « *photolangage*⁴ ». Pour

¹ MORA Gilles, in *Denis Roche*, Les cahiers de la photographie n°23, Paris, A.C.C.P., 1989, p. 6.

² DAMISCH Hubert, in *Denis Roche*, *ibid.*, p. 8.

³ SOULAGES François, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Arman Colin, 2005, p. 239.

⁴ *Ibid.*

Damez, néanmoins, son rapport au texte dans cette série, s'il peut en effet prendre la forme du journal intime, il n'entretient que peu de liens avec la photobiographie, « *ce n'est pas de la biographie car c'est de l'autoportrait, c'est plus une ontologie de l'être qu'une biographie, c'est-à-dire que ce n'est pas moi en tant qu'histoire personnelle d'un parcours, ce n'est pas un autobiographique, c'est une interrogation sur l'être-en-soi : une forme d'existence qui parle aussi de la disparition*¹ ». Le projet photobiographique se jouerait en effet à une autre échelle que celle de cette expérimentation programmée sur quelques jours, pendant quelques heures. L'investigation de Jacques Damez à travers son travail d'autoportraits serait dès lors moins autobiographique qu'héautoscopique pour être débordée vers une interrogation ontologique.

• SE PRENDRE SOI-MEME

« *On conçoit que le photographe hésite à braquer sur son propre visage cette bouche noire qui prend et qui garde avec une rapidité foudroyante. Il n'aime pas se faire à lui-même ce qu'il fait si bien aux autres* ». Michel Tournier, *Des clefs et des serrures*, 1983.

L'héautoscopie évoquée précédemment, terme composé de *heauto*, soi-même et de *scopein*, regarder, renverrait à ce désir impossible de se retourner sur ce que nous portons au-devant de nous et qui échappe inexorablement à notre regard. L'héautoscopie est une forme de projection de soi pour soi pénétré par son propre regard : un regard interne. La rencontre scopique de soi-même, n'est-ce pas là ce à quoi aspire Jacques Damez dans la réalisation de ses vingt-cinq "corps image papier" ? « *Cette expérience ne pouvait pas finir autrement que par la vision grandeur nature de mon corps image papier*² ».

Quel est le mode opératoire d'un tel retournement en photographie ? Quels sont les enjeux ontologico-esthétiques annoncés de cet autoportrait photographique ?

¹ DAMEZ Jacques, Premier entretien, *op. cit.*

² DAMEZ Jacques, Texte inaugural de *La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, *op. cit.*

« Se voir soi-même (autrement que dans un miroir) : à l'échelle de l'histoire, cet acte est récent [...] »¹.

Si toute photographie est un autoportrait qui renvoie indirectement à son auteur, quelle est la nécessité controversée d'une "prise de soi-même", du rapport direct avec l'appareil ? Pour François Soulages, la « *fonction scopique de la photographie [...] fonde la version suprême du cogito photographique – je suis photographié, donc j'existe*² ». Ce désir de voir souligne en effet un questionnement sur l'être-là, nous verrons plus précisément ultérieurement si *La 25^e heure* tend à laisser trace d'un existant ou à rendre sensible une existence.

Hyppolite Bayard avec *Autoportrait en noyé*, 1840 [III.119], aurait été le premier à s'être déplacé devant le viseur pour un jeu avec l'appareil. Ce premier autoportrait est une mise en scène de soi où l'auteur-modèle, bien qu'à moitié déshabillé, est tout entier paré par le rôle qu'il endosse, bien loin du face-à-face sagittal de Jacques Damez avec l'œil ouvert du moyen format. L'autoportrait photographique se matérialise souvent en filigrane dans l'image, sous forme indicielle. Lee Friedlander par exemple, se vise indirectement *via* son reflet ou son ombre. Il n'est pas rare non plus que le photographe à la fois sujet et objet use du déclencheur à distance qui apparaît alors dans l'image comme cordon ombilical qui le relie à l'appareil qui le regarde et auquel il fait face pendant la prise programmée. Nous pouvons aussi évoquer l'usage détourné du photomaton par des artistes comme Michel Salsmann né en 1948, qui s'est photographié de manière standardisée des milliers de fois depuis l'âge de seize ans.



III. 119. Hyppolite Bayard, *Autoportrait en noyé*, 1840, Positif direct sur papier, 18,6 x 18,2 cm

¹ BARTHES Roland, *La chambre claire*, op. cit., p. 27.

² SOULAGES François, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, op. cit., p. 15.

Plus rarement, l'artiste, comme Damez, est complètement détaché de l'appareil pour un affrontement direct, en ayant recours au déclencheur à retardement.

La fermeture du circuit dans le cadre de l'autoportrait semble être une opération délicate en photographie. Lorsqu'on demande à Denis Roche s'il lui arrive de se photographier seul, ce dernier répond : « *non. Se photographier soi-même, c'est plutôt éprouvant. Je ne sais pas pourquoi, mais c'est ainsi [...] ça m'est peut-être arrivé deux ou trois fois en dix ans de me photographier moi-même seul, mais ça ne marche pas, je ne sais pas pourquoi, en tout cas ça n'est ni agréable, ni probant*¹ ». Denis Roche apparaît en effet rarement seul sur l'image, le plus souvent, sa compagne Françoise se fait le témoin de son apparition et court-circuite la prise directe. Pour Denis Roche, la prise de soi dans l'autoportrait photographique est une lutte vaine, un renversement de situation pour une impossible saisie de soi non



III. 120. Samedi 23 juillet 1988 / 16h-17h, 1989,
tirage argentique, 190 x 100 cm

renversé, reflet d'un reflet, « *essayons l'insaisissable binôme que contient tout autoportrait, ce Janus dont l'un des profils cherche à rejoindre l'autre, enclenchant ainsi la violence de cette course d'espèce où la photographie contemple voracement dans le viseur l'être, encore non-là, mais prévu là, qui est lui-même à l'envers – et non tel qu'il se voit dans son miroir, c'est-à-dire tel qu'il est réellement et non tel qu'il se connaît, tel qu'il se voit, c'est-à-dire d'une façon renversée ; en somme rétabli dans la photo, course d'espèce où il se regarde en cours de formation et aussi où il se regarde dans l'appareil qui est devant lui, concentrant son regard et son sourire, son aspect tout entier en visant à son tour l'objectif de l'appareil, bien planté, à quelques mètres tout au plus,*

¹ ROCHE Denis, Entretien avec Delavaud G., in *Denis Roche, la disparition des lucioles, réflexions sur l'acte photographique*, Paris, Ed. De l'Etoile, 1982, p. 74.

sur son tripode de métal et de plastique. Tournoi qui s'épuise dans sa mise en scène, dans son excitation d'avant, dans l'expectative du signal¹ ». Jacques Damez interroge l'infranchissable abord du renversement de l'œil sur soi ; d'entrée de jeu, l'autoportrait, de manière tautologique est annoncé comme tel « *l'autoportrait inaccessible* ». La succession des « *allers-retours dans la chambre blanche*² », devant l'écran de tissu blanc, nécessaire à l'accomplissement du programme de *La 25^e heure* atteste des va-et-vient de soi à soi, d'un départ de soi pour une interrogation scopique dans le champ de son propre regard absent. Avec le système de retardateur, le photographe photographié s'éloigne tour à tour des deux pôles qui se font face, finalement c'est l'aller-retour qu'il prend, la distance intervallaire d'une inaccessible prise de soi, même si le temps de pose ne rend pas visible le déplacement. Chez Denis Roche au contraire, l'exposition beaucoup plus courte rend compte de l'instabilité de l'auteur quittant sa première place dans une course vers l'autre bord dans le champ d'observation... Très souvent, l'auteur n'est pas encore installé comme personnage ; le sujet-objet s'en trouve tronqué par l'obturateur ouvert et refermé trop tôt. Jacques Damez, lui, a eu le temps de s'installer et c'est cela même qui enraye la saisie. Interrogé sur l'importance de la relation à soi dans cet ensemble photographique, l'artiste déclare, « *dans ce travail, il y a l'interrogation du sujet, c'est de l'autoportrait et en même temps on oublie vite cette question-là. Il s'agit plutôt de présence dans un jeu de disparition, d'apparition, de matière, de texture, de surface, d'espace, des choses qui ne renvoient pas à la définition de l'autoportrait mais qui sont des enjeux de l'autoportrait*³ ». Le projet de *La 25^e heure* est moins une prise de soi comme objet qu'une tentative de rendre sensible l'inconsistance de soi qui résiste à sa propre emprise, « *ce n'est pas pour rien que j'ai employé le mot "autoportrait", souligne Damez, autrement j'aurais pu traiter ça comme du corps, mais ce n'est pas du corps, c'est de l'autoportrait ; on n'est jamais en capacité de se*

¹ *Ibid.*, p. 102

² Terme emprunté à Denis Roche, « *Une chose qui me paraît intéressante dans l'auto-portrait, c'est l'aller-retour. On entre dans la photo, c'est-à-dire qu'on se débarrasse de ce rôle du photographe ou de l'écrivain et l'on va dans le champ, précisément – et dans le champ d'observation, on redevient totalement un personnage avec le déclenchement automatique. On n'est plus du tout l'auteur. On devient uniquement le personnage puisqu'on ne sait plus du tout où l'on est, donc on est devenu totalement un personnage et rien d'autre. Et puis on sait quand même qu'au bout de trente secondes, quand la photo aura été prise, on reviendra à l'appareil. Il y a une notion comme ça, purement visuelle, d'aller-retour à l'intérieur qui me paraît intéressante [...]* », *Ibid.*, p. 113.

³ DAMEZ Jacques, Premier entretien, *op. cit.*

*percevoir et du coup on ne se perçoit jamais vraiment*¹ ». L'échec programmé, l'inscription de l'inaccessible au cœur du projet, est sous-tendu par l'autoportrait, « *l'autoportraitiste part d'une question qui témoigne d'une absence à soi, à laquelle n'importe quoi peut finir par répondre ; il passe ainsi sans transition d'un vide à un excès, et ne sait clairement ni où il va ni ce qu'il fait [...]*² ». La relation à l'autoportrait ici traitée ne semble pas être un questionnement sur l'identité propre d'un corps, mais bien plutôt une réflexion sur l'être à l'occasion d'une rencontre avec soi-même. L'artiste se convoque lui-même pour toucher à l'objet de son interrogation : non pas soi en tant qu'objet mais en tant qu'existant. Au-delà des apparences, le dépouillement du sujet devant son regard retourné traduit une quête de sens de la présence ; dès lors, il s'agirait moins d'un regard héautoscopique que de l'élaboration d'une expérience intérieure. Ainsi, nous serons amenés

à nous demander par quels moyens l'apparaître de l'image pourrait-il rendre compte de cette pulsation interne ?

Aux antipodes de la simple traduction d'un désir narcissique, la démarche de Jacques Damez serait une expérience métaphysique à partir de soi-même en tant qu'existant. *La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible* ne serait-elle pas une mise à l'épreuve pour une expérimentation temporelle ?



III. 121. *Lundi 25 juillet 1988 / 16h15-17h15*,
1989, tirage argentique, 190 x 100 cm

¹ *Ibid.*

² BELLOUR Raymond, *L'Entre-Images, Photo. Cinéma. Vidéo.*, Paris, Ed. de La Différence, 2002, p. 288.

2. Tenir la pose

La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible ou comment se déposer soi-même et tenir tête à l'appareil de prise des poses tendues pour en retenir la durée des tenues vingt-quatre fois reprises.

« Mercredi 3 août 1988 / 18h 45 – *L'optique ouverte m'observe, me confronte à l'obscénité de l'autoportrait. La photographie n'est affaire que de temps et n'a que faire de la durée*¹ ».

• TENIR TÊTE

« *L'épreuve est ce qui défie la résistance d'une chose*² ».

L'engagement premier de l'artiste pour cette investigation photographique est de l'ordre de l'épreuve puisqu'il s'agit d'entrée de jeu de se déplacer sur le devant de la scène ou dans l'arène et de se placer juste après avoir déclenché le retardateur comme les trois coup de bâton annoncent le levé du rideau, à l'endroit précis de l'entrée en représentation. «... *je vais me mettre en place, j'ai neuf secondes, le coup de flash se fait et c'est parti*³ ». Le flash inaugure chaque séance de pose, sans cette ouverture par l'éclair, le sujet-objet, tel que l'avait expérimenté vingt-quatre fois Damez dans un premier temps, ne résistait pas, « *s'évaporait, ça n'allait pas [...]* *J'en suis arrivé à me dire qu'il fallait que je fixe le contour, et c'est là que j'ai eu l'idée du flash*⁴ ». Le rideau de l'obturateur se lève avec le déclenchement du flash : entrée en lumière ; le coup de flash immédiatement installe le contour, carcan immatériel pour l'heure de pose. Jacques Damez est alors tenu, selon ses

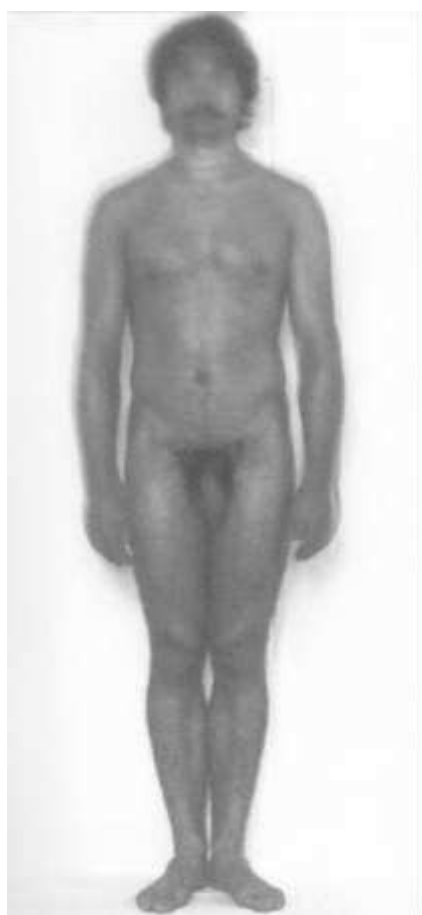
¹ DAMEZ Jacques, *Mercredi 3 août 1988 / 18h45, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

² BESNIER Alain, *L'épreuve du regard*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 43.

³ DAMEZ Jacques, Premier entretien, op. cit.

⁴ *Ibid.*

propres contraintes, de se maintenir devant le viseur debout en objet du regard de l'objectif ainsi ouvert mais également en sujet qui tient sa garde, tenu de regarder l'appareil qui lui fait face. Le regard est néanmoins délégué, le sujet de la prise, pose en objet, les yeux ouverts, à l'aveugle. En effet, le photographe qui a déclenché la prise de vue ne voit rien, « *tu donnes la possibilité de voir à une machine à laquelle tu délègues ton regard*¹ ». L'appareil utilisé est une machine de capture du regard et même s'il s'était tenu derrière le viseur, le photographe aurait été aveuglé puisque lorsque le volet de l'obturateur se lève, plus rien n'est visible dans le viseur : la durée pendant laquelle l'image s'inscrit sur la pellicule est un temps d'aveuglement. Plus rien à voir, il n'y a plus que l'appareil qui voit, « *et quand l'appareil voit, le photographe est aveugle*² ». La prise de vue ainsi engagée est une prise de regard, l'obturateur est un prédateur. Alors même que le sujet photographe se retourne sur lui-même de l'autre côté pour



III. 122. *Mardi 26 juillet 1988 / 10h20-11h20*,
1989, tirage argentique, 190 x 100 cm

s'inscrire sur la surface sensible de la pellicule, il s'efface du viseur pour s'offrir à l'œil aveugle qui est celui de l'objectif. Double aveuglement du sujet portraituré par le coup de flash inaugural et du viseur lui-même. En outre, la caméra n'offre nul reflet ou élément miroirique, l'aveuglement est complet. Pourtant, il s'agit de ne pas se laisser méduser : fixer l'œil mais ne pas se laisser pétrifier, résister à l'œil obscène, l'œil voyeur comme le nomme Jacques Damez.

« *Très vite, dès le flash, je suis concentré. La violence de l'acte photographique, sa mobilisation, l'envie de prise me fait penser à l'acte sexuel*³ ». La tenue pendant la durée d'une heure est une lutte ; la mise à l'épreuve de son propre

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ DAMEZ Jacques, *Lundi 25 juillet 1988 / 17h30, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

corps, dans la continuité du travail précédent *Contraintes par corps*¹. *La 25° heure* est un exercice d'endurance, le sujet photographié doit faire bloc, se maintenir tendu, debout, « *il y a quelque chose de profondément têtue dans l'attente, dans l'être debout*² ». Pour cet autoportrait inaccessible, l'artiste tient tête à l'œil du cyclope ; son corps présenté frontalement, comme le souligne le cadrage choisi pour la couverture de l'édition, devient tout entier visage pour le duel du face-à-face. Tenir pour devenir image, ne pas déposer les armes, ne pas abaisser sa garde, se saisir de l'œil. Pour dompter l'œil de l'objectif, cette bouche ouverte, il s'agit d'être dans la confrontation, pas question dès lors de fermer les yeux ; il faut tenir le regard, *La 25° heure* est une affaire de soutenance. C'est là la fonction même du regard, soutenir la prédation de son image dans le temps. Ne pas bouger pour ne pas être médusé, comme le font les enfants lorsqu'ils jouent à "1, 2, 3 soleil", ne pas céder, ne pas lâcher prise pour ne pas devenir l'objet de prédation, s'hypnotiser soi-même mais veiller à l'hypnagogie : se concentrer, ne pas se laisser dissoudre dans la durée de la prise. Morguer l'appareil photo. « *Vendredi 22 juillet 1988 / 17h10. Après le flash, je me suis demandé où fixer le regard. Le plus simple, droit devant, sur le mur. [...] Lentement la lutte s'engage, je dois faire face sans bouger, tenir en respect cet animal pour ne pas rompre le moment. L'instant a duré ? Je ne sais pas*³ ».

Aucun soutien physique sur lequel s'adosser, Jacques Damez, les talons joints, détaché du mur, cherche à maintenir immobile la position la plus stabilisée, le précieux équilibre. La lutte physique fait naître des symptômes qui se révèlent être sensiblement rejoués à chaque heure de pose : le froid se fait sentir quasiment invariablement au même moment pour laisser place à une phase de sudation ; mais un face-à-face se révèle parfois plus éprouvant qu'un autre, « *Jeudi 28 juillet 1988 / 15h45. L'heure n'est pas très bien engagée. Dès le début, mes muscles se nouent. La pose est difficile. Je n'arrive pas à tenir. Je ferme les yeux, une lutte d'équilibre s'engage. J'ai l'impression qu'il y a des vides, des trous d'existence : sensations désagréables. Le vide de mon vertige m'oblige à ouvrir les yeux. Comme s'il*

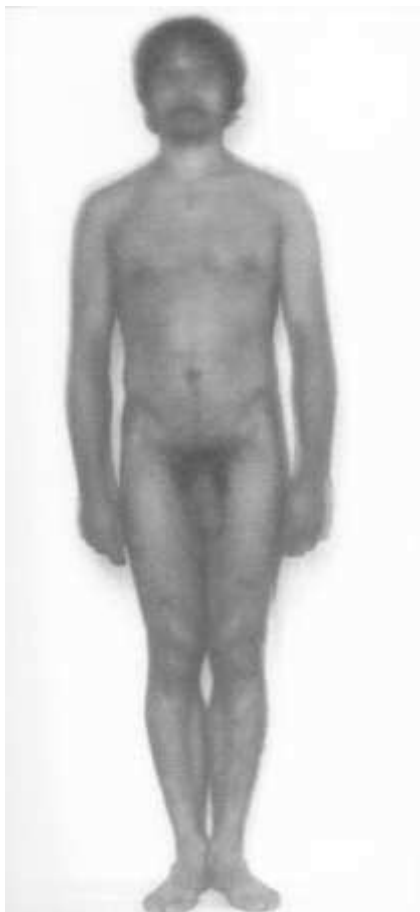
¹ *Contraintes par corps*, 1987.

² ODIN Paul-Emmanuel, *L'absence de livre, Gary Hill et Maurice Blanchot. Ecriture-video*, op. cit., non paginé.

³ DAMEZ Jacques, *Vendredi 22 juillet 1988 / 17h10, La 25° heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

fallait, pour que l'image continue à s'enregistrer, que je lui tiennne tête, que je constate du regard le dépôt du temps¹ ».

La déposition de soi dans le temps de l'exposition du film sensible est à la fois une dépossession et une exposition de soi à soi. Damez s'expose à lui-même et subit tout autant l'arrachement à soi, « *quand le moi se confronte soudain à lui-même, ou à une image de lui-même, il éprouve ce vacillement qu'il y a à n'être ni vraiment sujet, ni complètement objet ; ce vacillement à s'éprouver comme "un sujet qui se sent devenir objet". Là réside sans doute ce que comporte d'obscène la confrontation de soi à soi, puisque l'obscène donne à voir ce qui devait rester dans l'ombre²* ». En habitant ce champ optique, le voici dans une position délicate en photographie : se retrouver pour une graphie lumineuse en face de soi-même ; face-à-face et face à autrui qui se rejouera avec le spectateur dans les lieux d'exposition des grands tirages.



III. 123. Mercredi 27 juillet 1988 / 14h-15h, 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm

Les rendez-vous successifs avec soi-même évoquent le rapport amoureux, le désir de fusion, celui de s'embrasser à travers l'acte de l'autoportrait photographique dont le dispositif quant à lui, implique une séparation spéculaire. En effet, nul attouchement spéculaire ou noyade dans le reflet, « *ici, dans l'heure, point de reflet. Seul un cercle noir, profond, où je m'inscris lentement, sorte de coït de mon image avec son temps³* ». Dans le silence du temps de la double exposition (de soi et de la pellicule), l'artiste entre en résonance avec lui-même, le silence fait retentir son propre écho. La concentration requise pour la tenue rend sensible la pulsation interne, le rythme respiratoire. La question du battement est fondamentale : pour arriver à tenir, il lui faut rentrer dans le

¹ DAMEZ Jacques, Jeudi 28 juillet 1988 / 15h45, *La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

² GENS Jean-Claude et RODRIGO Pierre, *Puissances de l'image*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2007, p.215.

³ DAMEZ Jacques, Mardi 2 août 1988 / 21h45, *La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

rythme, prendre sa propre mesure ; le seul moyen de se maintenir dans la tension et l'attention est de s'apprivoiser soi-même en soutenant sa cadence. « *Petit à petit, le rectangle de mon champ de vision s'est dilaté, s'est rétréci aux rythmes de ma respiration, un seul point central reste net, hypnotique¹* ». Le domptage de soi permet au photographe de prendre la pose et tout autant de prendre la prise, celle du dispositif de dépôt dans le temps de la durée. Le battement ressenti par Jacques Damez dans chaque face-à-face rend sensible la dialectique du gain et de la perte propre à cette succession d'expériences existentielles. Le contour est fixé par le flash pour que se vive l'apparition-disparition, « *et en même temps la figure n'existe que parce que j'ai donné une heure pour qu'elle s'inscrive²* ».

• TREMBLEMENT DU TEMPS

« *Admettons qu'il ne se passe plus rien... Qu'est ce qui se passe alors ?³* »

Cette heure de temps donnée est une dilatation à l'excès de l'instant photographique. Le temps d'exposition prédéfini ou encore le temps de la prise de vue relèvent d'un choix de vitesse d'obturation qui s'annonce comme un contre-emploi. A rebours, l'artiste se réinscrit dans l'histoire des longs temps de pose nécessaires à la sensibilisation de la plaque. Avant l'arrivée bouleversante de l'instantané, les moyens photographiques astreignaient les modèles en attente de leur portrait à des temps de pose étirés très difficiles à tenir. A l'ère du daguerréotype, dans l'atelier du photographe, deux machines se faisaient face : l'appareil photographique et le fauteuil-carcan qui permettait l'immobilisation du poseur. La position assise favorisée pour un meilleur maintien n'avait rien de confortable, aux fauteuils ou aux chaises étaient greffés des appui-têtes pour bloquer le modèle déjà saisi en cours de pétrification, déjà en train d'y passer. Le modèle pour une tenue plus assurée pouvait aussi fermer les yeux, le visage enduit de farine pour une meilleure luminescence. Le masque ainsi endossé pendant la pose marquait un premier changement d'état. Jacques Damez,

¹ DAMEZ Jacques, *Vendredi 22 juillet 1988 / 17h10, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

² DAMEZ Jacques, *Premier entretien*, op. cit.

³ « ... Rien. Rien que le temps », GIONO Jean, *L'Iris de Suse*, Paris, Gallimard, 1949, 248-249.

pour le projet *La 25° heure : l'autoportrait inaccessible*, développe à l'excès ces longs temps de pose initiaux pour inscrire une forme de résistance. La tenue n'est nullement assistée, le corps est tendu debout, nu, les yeux grands ouverts : contre-emploi et contre-usage.

Quelle est la nature du temps visé par l'artiste dans l'étirement de l'instant ? Dans quelle temporalité s'inscrit l'expérience de la prise de vue ainsi éternisée ?

Les vingt-quatre heures de pose semblent être autant de tentatives pour marquer le temps hors de l'instant. Si la photographie est le seul médium qui arrête le temps, l'artiste, pour cet ensemble photographique, n'aurait-il pas engagé une lutte contre le médium ?

La lutte est double, lutter contre le mouvement et pour l'enregistrement. La tension relève un paradoxe : la fixité imposée pendant une heure produira inévitablement, fussent-ils retenus avec le plus d'attention, mouvement et bougé. C'est bien cette contradiction qu'interroge Jacques Damez lors de ses va-et-vient successifs. « *L'histoire de la photo est une volonté d'aller vers l'instantané, il s'agit [pour *La 25° heure : l'autoportrait inaccessible*] d'interroger le médium, sa genèse, une fois que l'instant est acquis. J'utilise un appareil qui peut arrêter à un millionième de seconde pour m'imposer physiquement une heure de pose¹* ». Pendant une heure de pose, le temps



Ill. 124. *Daguerréotype anonyme, vers 1845, Publié dans le n°4 de la revue Photographies, Avril 1984*

lui-même a le temps de se déposer. Les tirages de *La 25° heure* laissent place au dépôt du temps. Nous pouvons évoquer en ce sens ce daguerréotype anonyme daté de 1845 [Ill.124], portrait d'un homme qui semble tenir une montre entre ses mains. S'agit-il pour cet homme de chronométrer sa propre pose pour la prise ? L'image révèle-t-elle le poseur ou le temps dans sa propre déposition ?

« *La première demi-heure, une errance, une dérive dans l'expérience, un*

¹ *Ibid.*

besoin de me submerger, de m'enfouir dans le corps. Le temps, dont le dépôt régulier, méthodique inscrit le négatif de l'image, me trouble. Je risque de perdre la vue pour mieux regarder de l'intérieur afin que l'image se dépose profondément avec toutes ses couches, ses intimités, ses instants¹ ». Une heure pour que le corps et toutes ses couches se déposent dans l'image latente, le temps d'un battement du temps, un état d'attente, tendu² vers l'appareil mais également vers soi-même. Une heure de déposition, le temps de s'installer dans l'image comme le souligne Walter Benjamin en évoquant les premières photographies, « le procédé lui-même faisait vivre les modèles non hors de l'instant, mais en lui, pendant la longue durée de la pose, ils s'installaient pour ainsi dire à l'intérieur de l'image et c'est là un contraste complet avec le cas de l'instantané³ ».

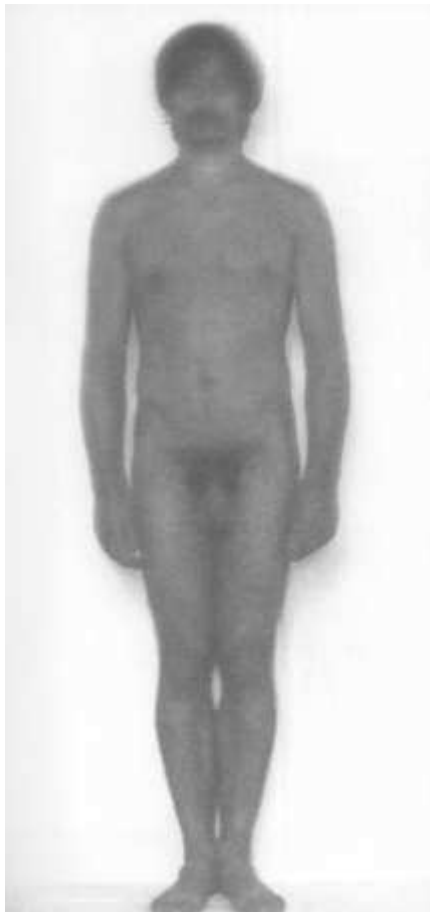
Durant la pose, le photographe est debout face à l'appareil mais il est également en présence d'un instrument de mesure du temps qui lui fait face tout autant. En effet, soixante minutes ne peuvent être programmées par l'appareil photographique dont l'obturateur reste ouvert, jusqu'à ce que l'artiste, informé par l'horloge qu'il ne manque pas d'interroger, aille mettre fin à l'exposition. Sur le négatif, nulle trace du déplacement fantomisé par les longues minutes. Deux modalités temporelles se font face, le temps spatialisé mathématiquement par les aiguilles mobiles de l'horloge et la durée, c'est-à-dire le temps senti, vécu par l'artiste. DAMEZ ne tend-il pas vers une expérience de la durée ou "temps réel" selon Bergson pour échapper à la représentation spatiale du temps avec laquelle il dialogue néanmoins ? Le temps de l'expérience existentielle de *La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible* est un temps éprouvé et vécu : le temps de la durée. C'est pourquoi, lors de ses conversations silencieuses avec le temps qui échappent à la temporalité rationalisée, l'artiste ressent-il différemment chaque heure de pose. La durée n'est que dans l'aperception du temps vécu. La durée, toujours pour reprendre Bergson, est une dimension de la conscience. Ainsi, la figure exposée au temps, dans l'attente de son écoulement, éprouve-t-elle subjectivement chaque minute, « *Vendredi 22 juillet 1988 / 17h10 – Le temps s'est écoulé... L'instant a duré ? Je ne sais*

¹ DAMEZ Jacques, *Mercredi 27 juillet 1988 / 15h10, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

² Attendre, du latin *attendere*, tendre à, porter son attention vers quelque chose, quelqu'un.

³ BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie*, 1931, Paris, Ed. Allia, 2012, p. 23.

pas¹ » ; « Lundi 25 juillet 1988 / 17h30 – Les dix dernières minutes sont éprouvantes. L'attente est inversement proportionnelle au temps qu'il reste. La seconde est une éternité² » ; « Vendredi 29 juillet 1988/ 16h45 – Le temps glisse sans torture. Pour la première fois je n'attends pas la fin, elle va me déranger³ ». La durée est une sensation instable faite de contrastes alors même que le fait de durer implique *a priori* une dimension de stabilité. « Nous Sentons : sentir c'est précisément sentir les microdifférences qui interviennent en permanence⁴ ». Ces « microdifférences » inframinces sont rendues sensibles dans la succession des vingt-quatre premiers tirages de cet ensemble photographique : vingt-quatre fois le passage différent d'une même



III. 125. Jeudi 28 juillet / 14H30-15H30, 1989,
tirage argentique, 190 x 100 cm

heure de pose dans les conditions similaires de prise de vue ; vingt-quatre tirages distincts. « La durée ne saurait donc se constituer qu'à travers la perception de distances immanentes à même le temps vécu⁵ ». « Chaque heure impose ses variations. Je vis à leur rythme, c'est certainement le mien. Ce rythme est mon temps réel, mon battement profond [...] Mon impression de variation du temps est l'épaisseur de mes écarts⁶ ». L'expérience de la durée est aussi indivisible des durées précédentes qui en façonnent l'épaisseur, à l'instar du dernier tirage, *La Vingt-cinquième heure*, qui condense et fait revivre les vingt-quatre précédents. « C'est parce que je dure de cette manière que je me représente ce que j'appelle les oscillations passées du

¹ DAMEZ Jacques, *Vendredi 22 juillet 1988 / 17h10, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

² DAMEZ Jacques, *Lundi 25 juillet 1988 / 17h30, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

³ DAMEZ Jacques, *Vendredi 29 juillet 1988 / 16h45, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

⁴ WORMSER Gérard, *La durée ou qu'est-ce qu'une synthèse*, in *L'expérience de la durée*, Lyon, Raspail Thierry et Wormser Gérard (Dir.), Parangon/VS, 2006, p. 10.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶ DAMEZ Jacques, *Dimanche 7 août 1988 / 17h20, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

pendule, en même temps que je perçois l'oscillation actuelle¹ ». Chaque tirage indissociable du rehaut scripturaire semble renfermer l'intensité d'un morceau de temps transmué en durée. La contrainte d'une heure d'exposition creuse l'espace-temps pour que s'inscrive l'épaisseur de la durée, « le bourdonnement ininterrompu de la vie profonde », selon Bergson. La durée n'est accessible qu'à travers la conscience subjective du temps par un sujet sentant. « Mesurer une durée, est-ce mesurer du temps ? Nous dirons plutôt que le temps est seulement ce qui permet qu'il y ait des durées² ».

Les vingt-cinq portraits en pied, alignés, différents et semblables font écho à l'œuvre ontologique et existentiel de Roman Opalka que Damez connaît très bien. « Ma démarche ne manifeste rien d'autre que la durée d'une vie³ », affirme l'artiste peintre qui n'a cessé, de 1965, début du programme jusqu'à sa mort, en été 2011, d'égrainer le temps dans sa durée en inscrivant par les moyens de la peinture et de l'enregistrement sonore son écoulement numéraire. Le défilé des chiffres et des nombres rend palpable le temps dans sa durée. Chaque "tableau-compté" est un *Détail* de la durée d'une vie : un seul tableau qui contient toutes les oscillations du pendule. « Cette idée de tableau-compté : image de la durée d'une existence ne pouvait être fondée que si elle était prise pour le reste de ma vie⁴ ». Chaque *Détail*, de la taille d'une porte, est une surface d'écriture du passage du temps pour que s'inscrive la durée, la durée d'une vie. « Je me suis donné la possibilité avec l'espace-temps offert par ma vie⁵ ». L'œuvre et la vie sont confondus. Passer son temps à peindre le temps, c'est peindre l'existence elle-même puisqu'être et temps seraient indissociables. Si le médium premier retenu par Opalka est bel et bien la peinture, chaque jour, à la fin de chacune des séances de travail, il interroge son programme pictural en réalisant toujours dans les mêmes conditions un autoportrait par les moyens de l'acte photographique. De la même manière que les toiles s'éclaircissent et que la visibilité des nombres s'estompe, Opalka photographié se prend en train de disparaître : être, c'est être-pour-la-mort. Jacques Damez le relève également « Samedi 6

¹ BERGSON Henri, « La pensée et le mouvant » in *Œuvres*, Paris, Ed. du centenaire, 1959, p. 72.

² KLEIN Etienne, « La durée n'est-elle qu'un avatar du temps ? », in collectif *L'expérience de la durée*, op. cit. p. 86.

³ OPALKA Roman, *Opalka, 1965/I-∞*, Paris, Ed. La Hune, op. cit., p. 177.

⁴ OPALKA Roman, site officiel de Roman Opalka, www.Opalka1965.com.

⁵ OPALKA Roman, cité in SAVINEL Christine, ROUBAUD Jacques et NOEL Bernard, *Roman Opalka*, Paris, Dis voir, 1996, p. 61

août 1988/ 17h20. Je suis toujours surpris de penser que je vieillis. Je ne sais pas me l'expliquer, mais il y a des ponctuations qui me le font sentir, qui, inéluctablement, marquent leurs passages [...]. A chaque image je vieillis un peu¹ ».

Pour Roman Opalka, peindre l'existence c'est peindre les microdifférences évoquées précédemment ; la quantité de 1% de blanc, comme nous le savons, rajouté pour le fond de chaque nouvelle toile, instaure de la continuité sans séparation, il en est de même pour chaque autoportrait photographique réalisé dans les mêmes conditions à intervalle d'une journée, « la perception du changement, c'est justement cette continuité indivisible du changement² ». Non sans correspondances avec l'expérimentation de Jacques Damez, mais sur une toute autre échelle, les écarts entre une écriture et celle qui la précède chez Opalka sont également

inframince, « parce que le temps est le plus manifeste lorsqu'il ne se passe quasiment rien³ ».

En dilatant le temps, Damez se donne plus que le temps d'une image, le temps de toucher à l'existence, le temps c'est l'être lui-même, « nous ne questionnons ni l'être seul, ni le temps seul. Nous ne nous enquérons pas non plus de l'Être et aussi du temps, mais nous nous enquérons au contraire de leur coappartenance intime et de ce qui en jaillit⁴ ». Ces espaces intervallaires que constituent chacun des tirages de la série *La 25^e heure*, sont des porte-empreinte du temps et tout autant de l'être.

« Mardi 26 juillet 1988/11h35 – [...] Cette heure est un rendez-vous avec moi, une rencontre. Chacune d'elle me plonge un peu plus loin dans ce projet, me rapproche



Ill. 126. Vendredi 29 juillet 1988 / 15h30-16h30, 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm

¹ DAMEZ Jacques, *Samedi 6 août 1988 / 17h20, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

² BERGSON Henri, *La perception du changement*, Paris, PUF, 1959, p. 166.

³ OPALKA Roman, *Vis-à-vis d'une toile "non-touchée"*, Paris, Ed. Jannink, 2006, p. 29.

⁴ HEIDEGGER Martin, *De l'essence de la liberté humaine*, Paris, Gallimard, 1987, p. 118.

du centre, de cette borne du temps que je suis. Le silence dans ma tête m'oblige à penser à lui¹ ». Cette plongée dans la durée, dans l'intensité d'un morceau de temps vécu, offre un accès à la dimension de l'être, au mode d'être qui est temporel, « [...] une manière de vivre le temps est comme une expérience de soi à soi, de soi sur soi² ».

• DEPOSITION

Ce projet photographique, dans la programmation d'une double écriture de soi, conduit à un acte de déposition de l'auteur-sujet, engagé tout entier depuis la durée de l'expérience, dans une réflexion existentielle et ontologique. La relation particulière entretenue avec le temps dans le protocole de réalisation et dans le temps de la réalisation elle-même convoque l'être, dans l'être-là de son existence, au-delà de son être comme étant. En accord avec Heidegger, l'être serait le temps lui-même, de la même manière que le temps ne saurait être un étant. Plongé dans la série des épreuves ontologico-photographiques, Damez, avec *La 25^e heure*, touche à l'obscur "dasein", comme "être-le-là", présent à lui-même en cette « zone où l'être et la conscience coïncident³ ». Le dasein est temporel, il est l'écriture du temps vécu, pensée de l'être comme existence. En se déposant ainsi devant l'appareil, l'artiste s'expose et se pose au dehors dans une relation instable avec lui-même. L'expérience est alors une ouverture sur l'être dans une sortie de soi, simultanément travaillée par un retour à soi. Le rapport à soi-même dans le sens d'être une conscience est également porté par l'entremise scripturaire qui suit chaque déposition physique.

Jacques Damez devient le point nodal des allers-retours qui tissent la relation intérieur-extérieur, conjointement corps-objet et corps-sujet, distinction soulignée par la langue allemande : *Körper* et *Leib*. Ainsi, le corps "du dedans" peut-il se retourner, « il peut devenir "extérieur" chaque fois que nous sentons que se pose sur lui le regard d'un autre. Pour un instant, nous ne sommes plus tout à fait "en nous", nous imaginons notre corps perçu par

¹ DAMEZ Jacques, *Mardi 26 juillet 1988 / 11h35, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

² BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Esthétique du temps au Japon : du zen au virtuel*, op. cit., p. 204.

³ MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 486.

les autres, comme un objet exposé à un regard étranger¹ », fut-ce son propre regard absent délégué à l'œil de l'appareil de prise de vue. Être, c'est aussi avoir un corps, comme le remarque Paul Ardenne à propos de cette série, « si, comme le suggère le titre de l'œuvre, l'autoportrait reste bien inaccessible, le corps en revanche ne l'aura pas été² ». Le corps se rapporte à lui-même dans ce dialogue du dedans-dehors. *La 25^e heure* dans son élaboration, est une performance intime née d'« un besoin d'une lutte de mon existence physique et personnelle avec le temps et la durée³ ». L'endurance est un moyen pour s'interroger physiquement ; apprendre par corps, corps déposé là comme un totem ; incarnation du corps dans le monde... écriture de ce même corps sur le film sensible, couche après couche. Le rayonnement lumineux expose le négatif dans sa chair.



Ill. 127. Samedi 30 juillet 1988 / 15h15-16h15, 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm

Pour l'artiste, il n'est pas question d'adopter une posture et encore moins de prendre la pose, le sujet photographié ici ne pose pas, il se dépose. L'attitude à retenir est celle de la déposition, « parce qu'il n'y a pas cinquante manières de tenir une heure sans bouger, la pose est donnée, il apparaît que les pieds doivent être placés en triangle, il faut être aligné dans un axe, c'est un principe d'équilibre de nature physiologique. La pose est imposée par le corps, ce n'est donc pas une pose mais une dépose. Tu es obligé de te déposer là comme ça⁴ ». « Samedi 30 juillet 1988/16h30 – Mon corps me laisse libre, je suis bercé par sa prise. Je crois dans son dépôt, dans sa conversation⁵ ». Damez se dépose à lui-même, en quête de résonance et de

¹ ALLOA Emmanuel, *La résistance du sensible*. Merleau-Ponty, *Critique de la transparence*, Paris, Ed. Kimé, 2007, p. 31.

² ARDENNE Paul, *op. cit.*, p. 269.

³ DAMEZ Jacques, Premier entretien, *op. cit.*

⁴ *Ibid.*

⁵ DAMEZ Jacques, *Samedi 30 Juillet 1988 / 16h30, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, *op. cit.*

réflexion. Dans ces présences à soi-même, l'artiste en appelle à l'ipséité, au-delà de la question de l'identité. L'ipséité est une conscience réflexive. Il devient l'auteur de son propre écho éprouvant inextricablement contact et distance. Le silence laisse alors place à la conversation intime. « *Dimanche 4 août 1988/17h15 – Mon corps a vibré. Mes allers-retours intérieurs font du bruit. Le métronome de mes battements m'éloigne de moi*¹ ». L'intermédiation de soi à soi est une expérience perceptuelle, une aperception, un retour sensible sur son être par le truchement de son corps, « *Samedi 23 Juillet 1988/17h15 – Etrange... cette impression de vide ; chaque début d'heure est un éveil léthargique : le corps a besoin de cette confrontation, dans le temps, pour prendre conscience de ses limites, de son épaisseur. Le rythme du sang dans les veines ne me permet pas d'accéder au silence. La conscience de ce rythme interne m'immobilise. Le poids des épaules se fait sentir, les bras tirent lourdement sur leurs attaches, mon attention s'échappe de ce ronron intérieur, le corps souffle, se noue. Etrangement, cela me permet de penser à l'expérience*² ». Mais au fil des séances, Jacques Damez s'affranchit de la contrainte physique, c'est le poids de l'être qui se fait sentir. « *Mardi 26 juillet 1988 / 11h35 – [...] Le silence absolu, c'est peut-être le moment où l'on arrive à être en accord parfait avec la matière, comme moulé en elle. J'ai l'impression que mon corps s'habitue à tenir la pose, que l'équilibre lui est plus naturel, qu'il vit l'heure comme le retournement tranquille d'un doigt de gant, une sorte de découverte intérieure*³ ». « *Dimanche 31 Juillet 1988/16h30 – Cette neuvième heure a été remarquable. Ma verticalité m'est apparue naturelle, normale. Le seul mouvement m'a été tiré par un éternuement. J'ai l'impression d'avoir vécu une heure. Même la présence de l'appareil a disparu. Pour la première fois, aucun sentiment d'agression, de prédation... seulement du temps, sans ponctuation*⁴ ». Cette expérience existentielle, d'une durée prédéterminée, aura été l'occasion d'une rencontre quasi amoureuse de l'artiste avec lui-même. Il s'agit après les vingt-quatre poses, les vingt-quatre vues, les vingt-quatre prises, de se déprendre de soi-même, comme on fait un deuil, jusqu'à se séparer de son boîtier, objet de capture et d'écriture de cette relation intime et douloureuse qui aura duré un certain

¹ DAMEZ Jacques, *Dimanche 4 août 1988 / 17h15, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

² DAMEZ Jacques, *Samedi 23 Juillet 1988 / 17h15, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

³ DAMEZ Jacques, *Mardi 26 juillet 1988 / 11h35, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

⁴ DAMEZ Jacques, *Dimanche 31 Juillet 1988 / 16h30, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

temps donné, « *je n'ai pas pu continuer à travailler avec ce boîtier, je l'ai vendu car il était trop marqué par cette histoire-là, je suis passé à un autre boîtier¹* ».

« *Mercredi 17 août 1988/16h05 – Aujourd'hui l'expérience finit. 24 heures de poses, de notes, une histoire. J'ai un sentiment de séparation, de fin de fête²* ». L'épisode existentiel s'achève en même temps que s'arrêtent les prises de vue.



III. 128. Lundi 1 août 1988 / 16h-17h, 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm



III. 129. Dimanche 31 juillet 1988 / 16h45-17h45, 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm

¹ DAMEZ Jacques, Premier entretien, *op. cit.*

² DAMEZ Jacques, Mercredi 17 août 1988 / 16h05, *La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, *op. cit.*

3. Transit

Dans une photo, on y passe¹.

« *Et je me suis donné vingt-quatre heures²* ».

• Y PASSER

Un laps d'une heure à chaque prise. Un laps : espace du temps. Un espace pour passer, du temps pour y passer, pas encore. « *Attente de latence* » selon Jacques Damez. « [...] *ce temps de latence est celui d'une troublante expérience de l'attente, d'une épreuve singulière de la distance [...] pas encore vraiment là [...] on est dans un battement du temps et on ne peut rien y faire³* ». Attendre que ça passe, attendre que la figure du corps en partance passe, latente dans la chair du négatif. Le lieu de la déposition est le site d'un pas stabilisé, pas encore passé, en cours de passage : attente de transfert. Patient déposant, à l'heure où les vitesses d'obturation outrepassent la notion même d'instant, l'artiste étire et développe les temps palpables de la daguerréotypie. Edouard Pontremoli rappelle en ce sens que « *la plus grande vertu du daguerréotypiste est la patience. D'où cette idée que les formes*



Ill. 130. Roman Opalka, *Octogone*, Mai 2006, Saint-Etienne

¹ En écho à Denis Roche, in *Dépôts de savoir & de technique*, op. cit., p. 110., « [...] *il ne doit pas y avoir de limite, il faut aller jusqu'à s'obliger soi-même, il faut y passer : poser l'appareil sur le rebord d'un mur ou sur la table du café, brancher le déclencheur automatique et aller, Françoise et moi, se planter devant [...] quelques semaines d'un travail itératif épuisant parce qu'on s'y sent passer, [...] on ne reste pas impunément des deux côtés du miroir à se viser et à se braquer dessus des optiques aussi impardonnables, sans y laisser quelque chose...* ».

² DAMEZ Jacques, Premier entretien, op. cit.

³ DUBOIS Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, op. cit., p. 264.

impalpables, détachées du modèle tangible mais douées d'une autonomie énergétique qui permet leur évolution silencieuse, viennent se fixer sur un capteur ingénieux¹ ». Le passage est affaire de patience.

Une heure passée vingt-quatre fois, debout, en passant immobile, une heure de passage fixe à fixer la petite fenêtre de l'obturateur derrière l'œil de l'objectif. Devant un passage on devient passant.

Le passage nous amène à nous interroger sur la notion de seuil. Les pieds joints, l'artiste maintient et se constitue à lui-même le seuil, il se tient comme sur le pas d'une porte devant la fenêtre ouverte de l'obturateur qu'il ne franchit que transmué en matière lumineuse. Le seuil est un entre-deux lieux, il relie les espaces mais également les êtres. Nous repensons aussi aux toiles de Roman Opalka dont la taille unique correspond aux dimensions de la porte de son atelier. Devant chaque *Détail* de l'artiste franco-polonais, nous sommes comme devant une porte² qui ouvre le passage, celui du temps, c'est-à-dire aussi celui de l'être pour la mort, « *le temps sans la mort*

n'existe pas, seule la conscience de la mort donne la réalité au temps. La mort est devenue une collaboratrice. J'ai fait un pacte avec elle. Elle m'a donné le sens de la vie, je lui ai donné la mienne³ ».

Le seuil aménagé par *La 25^e heure* est un point d'accès au lieu de l'être. Lors de la présentation de cet ensemble dans l'espace de l'Embarcadère à Lyon en 1993 [III.117 ; 131], le spectateur se trouvait enceint des grands tirages en pied,



III. 131. *La vingt-cinquième heure : l'autoportrait inaccessible*, 1988-1989, L'embarcadère, Lyon, 1993

¹ PONTREMOLI Edouard, *L'excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie*, Paris, Million, 1996, p. 15.

² Le seuil doit être absolument maintenu. Je me rappelle d'un accident lors de l'exposition *Octogone* de Roman Opalka au Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne en 2006 [III.130] : les toiles disposées aux murs d'un espace de type octogonal dans lequel nous étions invités à pénétrer, étaient séparées du spectateur par une petite travée qui n'entravait guère tout désir de vision rapprochée ; jusqu'à ce qu'un visiteur aveuglé franchisse le seuil qu'il n'avait pas remarqué, trébuchant pour mieux se retenir à bras le corps à une toile qui en garda quelques traces. A partir de ce franchissement accidentel, l'espace d'exposition fut clos par un lien de sécurité et les toiles doublement séparées de nous.

³ OPALKA Roman in DESPRATS-PEQUIGNOT Catherine, *Roman Opalka : une vie en peinture*, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 27.

maintenus “debout” par des trépieds à même le sol, comme des êtres mais aussi comme une série de portes ouvertes.

Qu’y a-t-il à perdre ou à gagner dans cet espace instable et intervallaire du *pas encore* ? Y passer pour ne pas se faire prendre, y passer peut-être pour ne pas y rester ? Dialectiquement, en se faisant déposant passagé, l’artiste semble avoir choisi le mode du passage pour résister à la prise. Être de passage, voilà tout l’enjeu de *La Vingt-cinquième heure*, être de passage pour éterniser le *pas encore*, pour que l’espace d’écriture reste le lieu où la figure passe. Rien d’autre ne s’éloigne dans ce passage sinon l’image arrêtée de la figure déposée.

Le laps que l’artiste s’est à lui-même donné, lui permet d’être déplacé et non de se déplacer soi-même. Seuls l’espace et le temps du passage le permettent. L’espace fixe se transmue dans le temps en espace du transitoire. Là peut opérer la translation, sans que le corps ne bouge. La déposition promet un changement de lieu¹. Elle annonce une fluidité iconique. Mais avant que la figure humaine ne soit acheminée en corps d’image², Damez éprouve déjà « *une sorte de fluidité du corps*³ » au moment distendu de la transmutation. Cette fluidité est spectrale. L’espace-temps du passage « *fait de la photographie un véritable processus de “fantomisation” des corps*⁴ », souligne Philippe Dubois. La pellicule est là pour impressionner le mouvement immobile, au lieu de l’étirement du temps, une méta-temporalité où « *le corps passe*⁵ ». Si le passage est étiré, le temps, lui, est compacté chaque fois en une prise pour une image, non sans correspondances avec l’œuvre d’Alain Fleischer, *Ecran sensible*.



Ill. 132. Alain Fleischer, *Ecran sensible*, 2003, installation

¹ Rappelons en ce sens une des définitions du dépôt sur laquelle revient Louis Marin pour traiter de la “*déposition du temps dans la représentation peinte*” : « *action de mettre une chose en un lieu* », in *De la représentation*, op. cit., p. 282.

² DUBOIS Philippe, « Entre cinéma et photographie : quelques variations de vitesse de l’image contemporaine », in collectif *Images des corps/corps des images au cinéma*, Game Jérôme (Dir.), Lyon, Ed. ENS, 2010, p. 81.

³ DAMEZ Jacques, *Dimanche 31 juillet 1988 / 17 h50, La 25^e heure : l’autoportrait inaccessible*, op. cit.

⁴ DUBOIS Philippe, op. cit., p. 208.

⁵ DUGUET Anne-marie, *Bill Viola, un corps passe*, in *Artpress* n° 289, avril 2003.

Cette image est l'histoire d'un film, 2003 [Ill.132]. Avec *La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, la seconde de cinéma est dilatée, non pas une succession photogrammatique de vingt-quatrième de seconde, mais bien vingt-quatre heures de tenue, sur le seuil pour l'opération de transfert. « A chaque photo je disparaissais un peu¹ ».

Ne dit-on pas au moment du passage, « c'est mon heure » ?

Pour qu'il y est transfert, il faut que le corps y passe, pellicule après pellicule, strate après strate, point par point, l'archéologie fantasmée demande un certain temps, faut-il déjà éprouver la traversée de la peau, «*Jeudi 4 août 1988/16h40 [...] Il me reste une impression globale, un sentiment de marquage, le sentiment contradictoire qu'il n'y a qu'une seule et même action, sans ordre particulier. Une lutte pour trouver le passage sous la*



Ill. 133. *Mardi 2 Août 1988 / 20h40-21h40*, 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm

*peau du négatif. L'archéologie imaginaire du corps constitue le mythe essentiel de ce travail [...]*² ». L'artiste est désireux de passer sous sa propre enveloppe, il s'éprouve en écorché dans la durée de la pose, chaque couche découvre, il pense son épaisseur alors même qu'il mobilise un médium qui, comme le souligne Jean-Marie Schaeffer, « *manque singulièrement d'épaisseur et de matière*³ ». L'artiste pourtant en appelle à la matière ; si le négatif doit passer sous la peau, seul le grain de l'argentique pourra attester d'une certaine matérialité. La granularité de la matière intensifiée par les agrandissements, c'est l'accessibilité du dessous de la peau. L'outil choisi est déterminant.

Paradoxalement, Damez pense son épaisseur alors qu'il rêve de traversée

¹ DAMEZ Jacques, Damez, Entretien du 22 juin 2012.

² DAMEZ Jacques, *Jeudi 4 août 1988 / 16h40, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit

³ SCHAEFFER Jean-Marie, « La figure du temps », in Michel Salsmann, *MS 6494*, F.R.A.C. Basse-Normandie, 1995, p. 24.

pure et transparente. S'il n'est pas possible de passer dessous, alors au moins s'agit-il de ne pas rester dessus, au moins pendant l'expérience de la traversée, « *Vendredi 29 juillet 1988/16h45 – Je ressens l'expérience comme l'exploration des strates... chaque couche prélevée par l'heure découvre la suivante. Recherche de transparence, rêve d'image pure. Point où l'épaisseur des choses m'échappe. Je ne sens pas la douleur. Aucune présence physique¹* ». Paradoxalement, la chair y passe dans cette durée incarnée, « *Vendredi 5 août 1988/17h10 – J'ai toujours eu une fascination pour les décalcomanies. Cette fascination tient dans la confiscation d'une image et dans sa redéposition en un autre lieu. A chaque prise je m'enlève une image. De combien en suis-je constitué ? Les prises se succèdent. Sans savoir quelle sera la dernière²* ». Le rêve d'une figure pelliculaire touche avec une étonnante proximité à la théorie des spectres de Balzac, hanté par la figure imagée du corps-oignon, du corps comme concrétion d'enveloppes détachables. Rapportée par Nadar, la théorie des spectres balzacienne affirme le risque du transfert photographique : couche après couche, enlevé, le corps y passerait complètement, « *Selon Balzac (nous dit Nadar), chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales [...] Et bien sûr, chaque opération daguérienne, chaque photographie, vient sur-prendre, détache et retient en se l'appliquant une des couches du corps objecté. De là, pour ledit corps, et à chaque opération renouvelée, perte évidente d'un de ses spectres, c'est-à-dire d'une part de son essence constitutive³* ». Damez semble être peu à peu aveuglé par le temps donné à la déposition, le regard tend à se retourner, nous avons l'impression que le duel spéculaire cède et ce sont alors les chairs qui travaillent. Deux peaux se touchent à distance, la peau du négatif tendue et dénudée pendant le laps du temps de pose et la peau non moins offerte de l'artiste en déposant, offerte pour la traversée : redéposition des couches, couche après couche. Assurément, dans cette traversée fantasmée, la figure déposée, prise après prise, ne peut qu'y passer : petite mort. La prise de vue est en effet conçue par l'artiste en analogie avec l'intensité de l'acte sexuel qui amène à la répétition, au recommencement, à la reprise. Ainsi l'écrit également Denis Roche, « [...] enchaînant désespérément [...] photo après photo, comme dans cette course

¹ DAMEZ Jacques, *Vendredi 29 juillet 1988 / 16h45, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

² DAMEZ Jacques, *Vendredi 5 août 1988 / 17 h10, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

³ DUBOIS Philippe, op. cit., p. 208.

sans cesse retenue qui fait qu'aussitôt après avoir joui en faisant l'amour on ne pense qu'à remettre ça¹ ». La pensée du passage est aussi assurément une réflexion sur la photographie elle-même, à la fois comme dispositif et comme acte. Les métaphores du dépôt, pour reprendre Philippe Dubois, réfléchissent l'essence de la photographie elle-même. L'expérience photographique ouvre une interrogation sur l'économie lumineuse qui s'inscrit sur le mode du passage. L'épreuve de la prise amène à penser l'extraction comme condition de l'opération de transmutation, au risque d'y passer d'autant que le passage est étiré, « *plus le temps passe et moins il épaissit ma trace : il l'amenuise au contraire, il rend toujours plus impalpable le fil censé me relier à moi-même. Au lieu d'aller de moi à moi, je passe à travers et "je" ne suis que ce passage (ou cette passade)*² ». Avec *La 25^e heure*, la photographie est assumée comme trace au phénomène du passage.



Ill. 134. Mercredi 3 août 1988 / 17h40 -18h40,
1989, tirage argentique, 190 x 100 cm

Que reste-t-il alors de la figure dans ce transfert ? L'objet révélé n'en garderait-il pas une forme de latence ? Quelles distanciations vont-elles opérer entre la prise et le transfert ? Dans cette structuration tensorielle du gain et de la perte, sur quel mode s'inscrivent les épreuves qui ressortent de ses vingt-quatre tenues ; les vingt-quatre tirages qui découlent des vingt-quatre négatifs correspondant et le vingt-cinquième tirage, résultat de la superposition des vingt-quatre précédents ? « *La photographie est donc l'articulation de la perte et du reste. Perte des circonstances uniques causes de l'acte photographique, du moment de cet acte, de l'objet à photographier et de l'obtention généralisée irréversible du négatif, bref, du temps et de l'être passés*³ ».

¹ ROCHE Denis, in *Denis Roche*, Les cahiers de la photographie n°23, *op. cit.*, p. 52.

² NANCY Jean-Luc, *Passage*, *op. cit.*, p. 17.

³ SOULAGES François, *op. cit.*, p. 115.

« *Dimanche 31 juillet 1988/ 17h50 – [...] Une sorte de fluidité du corps. L'image sera aussi transparente que le sentiment qu'il me reste de la pose*¹ ».

• FIGURES OMBREUSES

« [...] dans l'écart, quelque chose a passé – qui n'est pas seulement du temps. La distance proprement photographique fonctionne donc ici à plein [...] »².

La figure en pied totémisée dans son tenir tête ne sort pas complètement indemne de son transfert sur le support papier photographique. La succession des tirages présente des figures massives et denses mais chaque noyau dur n'en n'est pas moins travaillé par une perte d'iconicité. Chacun des autoportraits photographiques en ressort quelque peu voilé, affaibli par la traversée. La représentation efface et s'écarte de son sujet ; l'*Autoportrait inaccessible*, le corps compact mais dans le même temps indécis, vingt-quatre fois repris, se donne comme une ombre : figure d'ombre ou figure ombreuse, *umbrosa imago* pour reprendre le théologien Nicolas de Cues.

La durée étirée brouille la redéposition de la figure qui se révèle assombrie dans chaque image, couverte, comme on parle d'un ciel qui se couvre, chargée d'un voile qui en assure la densité, épaisse, épaissie d'une charge inconsistante. Le contraste cède au profit d'une densité ombreuse, ce sont des images bouchées, figures voilées de leur propre figure légèrement décalée. Les infimes flexions du déposant auront impressionné les négatifs, les contours sont imprécis comme redoublés, l'ombre



III. 135. *Jeudi 4 août 1988 / 15h30-16h30*, 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm

¹ DAMEZ Jacques, *Dimanche 31 juillet 1988 / 17h50, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

² ARROUYE Jean, « Echolalies », in Denis Roche, *Les cahiers de la photographie*, op. cit., p. 83.

qui environne les figures grises pourrait être perçue comme ombre du corps sur le fond. Il s'agit bien de l'ombre d'une ombre, mais d'une ombre portée par le corps debout, une émanation ombreuse qui l'auréole d'un poudrolement sombre et diffus. Cette diffusion de la matière, dans la dispersion des grains noircis, occasionne une perte de repères pour l'œil à la recherche de points d'accroche. La figure quelque peu tremblée, légèrement décalée d'elle-même, semble voilée de toutes ses membranes fantasmées, entourées de ses corpuscules flottants, images-simulacres telles que les imaginait Lucrèce, « *il existe pour toute chose ce que nous appelons leurs simulacres ; sorte de membranes légères, détachées de la surface des corps et qui voltigent en tous sens dans les airs... Ma thèse est donc que la surface des corps émet des figures et images subtiles, auxquelles nous pourrions donner le nom de membranes ou d'écorces, puisqu'elles ont la même forme et le même aspect que les corps, quels qu'ils soient, dont elles émanent pour errer dans l'espace¹* ».



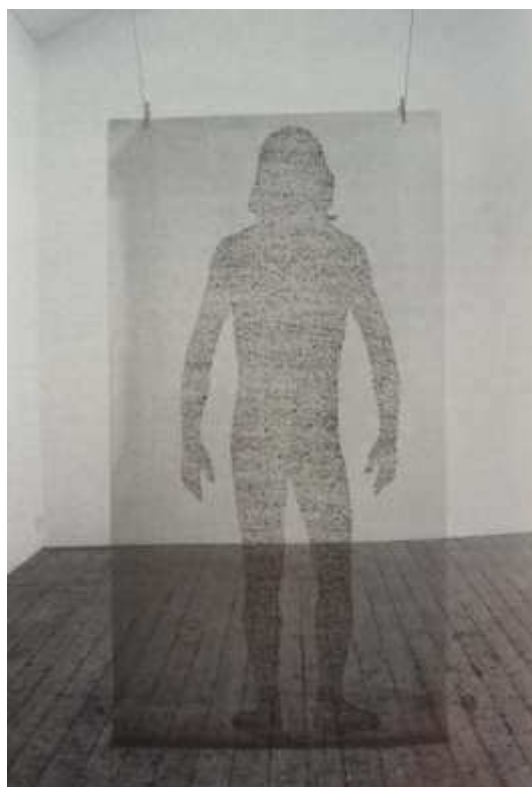
III. 136. Vendredi 5 août 1988 / 16h-17h, 1989,
tirage argentique, 190 x 100 cm

Jacques Damez, concentré en déposant une heure durant sous la lumière d'une petite ampoule tungstène est transmué vingt-quatre fois distinctement mais de manière analogue en figure ombreuse, diluée, embrumée de sa propre ombre, aveuglée par excès de densité. La nudité est parée des voiles des corpuscules, la figure d'un gris épais est impure et précaire. Chacun des vingt-quatre tirages dénote la faillite de l'image, l'écart entre la tenue éprouvée et la dispersion de la trace écrite flottante qui tend à s'effacer : une zone d'ombre dénuée de points de clarté. Le léger décalage rend palpable le recul de l'image, « *l'autoportrait de Damez est ainsi un échec sur le plan plastique. Chaque cliché dessine un contour*

¹ LUCRECE, *De natura rerum*, 99-95 av. J-C, Paris, Ed. Aubier, 1993, p. 245.

approximatif du corps de l'artiste : l'effet conjugué du long temps de pose et des mouvements de ce dernier, mêmes infimes, tous enregistrés¹ ». Le sujet déposé, sans bouger, s'est en partie soustrait à l'enregistrement mécanique, c'est une échappée au visible pour une autre visualité. Notons que la lisibilité de la trace laissée aurait pu être davantage menacée, il aurait pu ne rien y rester. Or les négatifs² l'attestent, il y a bien eu écriture d'un corps qui a résisté à toute brûlure lumineuse.

Quant à la dernière image, le vingt-cinquième tirage [Ill.159], engendré par la superposition des négatifs de la série, au regard de sa dilution exacerbée, il assume davantage sa faillibilité. La figure s'y présente véritablement troublée, floue sur un fond plus dense que précédemment, mais aussi plus contrastée. Flottante, elle paraît comme en suspension dans le fond qui n'offre plus aucun repère, hors lieu et sans poids elle se donne comme impalpable, en voie d'effacement, figure spectrale porteuse d'une lumière paradoxale, « *une aura fermée sur soi, forme peut-être à naître, ou plus vraisemblablement forme qui s'est enfoncée et disparaît dans le lumineux³ »*. Les détails sont indistincts, seules persistent quelques ponctuations diffuses sur le torse et deux zones d'ombre : sexe et visage. Une vision rapprochée en accentue le retrait au bénéfice d'une matière toute photographique : poudroïement plus ou moins dense des grains noircis, nuées, essaims, concentration par endroits des particules lumineuses. La granularité réfute toute délimitation, les résidus lumineux, ceux qui auront transité depuis les négatifs premiers, anéantissent la



Ill. 137. Michelangelo PISTOLETTO, *Autoritratto di stelle*, 1973, photographie sur film transparent, 200 x 105 cm

¹ ARDENNE Paul, *op. cit.* p. 269.

² Négatifs sensiblement contrastés que l'artiste a bien voulu me montrer.

³ DIDI-HUBERMAN Georges, *Phasmes*, *op. cit.*, p. 61.

lisibilité de la figure pulvérisée, figure poussière, figure stellaire, à l'instar de *l'Autoritratto di stelle*, 1973 de Michelangelo Pistoletto [III.137].

Le vingt-cinquième tirage de l'ensemble se donne tout en se retirant d'une visibilité assurée, c'est une figure erratique comme pulvérisée, une figure ombreuse porteuse d'une étonnante clarté comparée au vingt-quatre précédentes. Le vingt-cinquième tirage, c'est-à-dire *La vingt-cinquième heure* n'est pas pour autant en proie à la dissolution, elle reste dense, maintenue dans une stase qui en assure la tenue : tension entre concentration et diffusion des grains noircis de la photographie. La granularité nous évoque les visages très pixellisés projetés sur tissus de soie de *Mémoria*, 2000 de Bill Viola [III.139] où la nébulisation à l'excès tend à effacer les contours des visages qui apparaissent comme des taches blanchies sur fond sombre. Les vingt-cinq tirages de *La vingt-cinquième heure : l'autoportrait inaccessible*



III. 138. Samedi 6 août 1988 / 16h15 - 17h15,
1989, tirage argentique, 190 x 100 cm

sont des figures spectrales en négatif : figures ombreuses, traces d'un long passage, impressions de ce qui reste. Le temps de pose, temps du passage, *via* le dépositaire machine d'enregistrement, fait ici revenir sous une forme plus ou moins spectrale. L'image est dans un même temps construite et dissoute. Revenante, la figure de l'artiste debout travaille avec l'invisible et bénéficie d'une vie propre qui n'est pas sans faire ressurgir les ectoplasmes et les figures spectrales qui hantaient les impressions du XIX^{ème} siècle [III.140] lorsque la technique imposait à l'image une durée vibrante. Figures évanouies-revenantes, *psuchè*, fantômes, *psychicônes*¹, ces corpuscules sont inconsistants mais aussi doués d'apparition.

L'artiste, dans cette conversion iconique, se trouve réécrit photographiquement en un évènement visuel qui n'est pas

¹ Hippolyte BARADUC, à la fin du XIX^{ème} siècle nomme les visages-fantomatiques qui hantent les épreuves, *psychicônes*, voir en ce sens Frizot M., « L'œil absolu : les formes de l'invisible », in *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, p. 272-285.

sans entretenir quelques analogies avec le plus célèbre des linges tachés. Nous pensons aussi dans un autre registre aux portraits flous, aveuglés de la série *Portrait-braille*, 1985 de Patrick Tosani [III.141].

Les vingt-cinq tirages de l'expérience photographique portée par Jacques Damez donnent à voir la succession d'une même figure humaine conjointement imposante et affaiblie, comme tourmentée par un processus d'entropie accélérée.



III. 139. Bill Viola, *Mémoria*, 2000, video, 30 min



III. 140. Alphonse Poitevin, *Autoportrait*, vers 1861, Coll. De la BNF.



III. 141. Patrick Tosani, *Portrait-braille*, 1985, photographie cibachrome, 150 x 100 cm

• DILUTION

La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible, repose sur un principe de répétition qui touche à l'autorité de la figure reconvoquée. Vingt-quatre fois reprise dans des conditions similaires, bien que chaque expérience de la prise-pose ait été vécue de manière singulière, la figure s'en trouve quelque peu dissoute dans sa réduplication quasiment identique. Pour Jacques Damez, l'intérêt de cette recherche plastique, c'est le principe de répétition. La répétition conduit à l'absorption de la singularité dans la poursuite du presque-même. La répétition voue à la perte. La répétition du même égalise, neutralise. Le vingt-cinquième tirage porte à son comble le processus de dissolution pour la réduplication qui se trouve condensée dans le feuilleté des vingt-quatre reprises. La répétition met en forme le constat d'échec annoncé. Puisque c'est inaccessible, il n'est d'autre possibilité pour l'artiste



Ill. 142. *Dimanche 7 août 1988 / 16h15 – 17h15*, 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm

que celle de continuer, « *inexorablement, tu refais le parcours... et du moment où tu es photographe, tu es obligatoirement perdu dans cet acte-là, c'est-à-dire que la seule chose qui reste à faire, c'est de refaire. C'est une course inexorable de l'arrêt pour la perte*¹ ». La répétition épuise, elle dissout les apparences, nous glissons du même au presque-même sur le mode du continu ; d'une figure ombreuse à son autre dans le parcours de l'exposition ou bien page après page en feuilletant le livre d'artiste. Mais le modèle du ressac nous amène aussi à recueillir les écarts qui travaillent la reprise, les différences, fussent-elles minimales, dans la répétition. La dévisageification systématique occasionnée par le mode de prise de vue rend sensible la puissance de la

¹ DAMEZ Jacques, *Ibid.*

différence. Nous remarquons les variations d'ancrage dans le fond de la figure ombreuse plus ou moins dense, frémissante, plus ou moins bougée ou encore des modifications capillaires survenues en cours de parcours : *La vingt-cinquième heure* propose une approche de la variation du même qui ne relève pas d'une attitude rigoureusement conceptuelle, « *vendredi 12 août 1988/16h20 – [...] Je cherche des écarts aux logiques, là où l'illogique devient poétique*¹ ». Aux antipodes d'un système conceptuel dogmatique, Jacques Damez nous amène à témoigner des petites variations poétiques et ontologiques des photographies réalisées dans les mêmes conditions de prise de vue : même fermeture du diaphragme, même éclairage, les négatifs ont été exposés de manière identique... Et pourtant la densité diffère très légèrement d'un négatif à un autre. Pour l'artiste, les variations de densité seraient dues aux fluctuations de l'intensité du courant électrique en circulation dans l'ampoule de 40 watts qui lui sert de seul éclairage. Les infimes écarts creusent le jeu de la différence dans cette écriture du continu. Roman Opalka le remarque également, « *j'ai mis au monde un système dans le mouvement duquel tout change sans arrêt et où tout est sans cesse la même chose*² » ; « *si peu d'espace entre les nombres un souffle dans tout ce que je fais aucun risque de répétition je fais toujours la même chose mais c'est*



Ill. 143. Michel Salsmann, *Biface (Verso)*, 1994, 31 images numériques imprimées en mode CMJ, verso de la feuille de papier après 31 passages dans l'imprimante, 24 x 18 cm



Ill. 144. Michel Salsmann, *9464*, 1994, Impression numérique, 40 x 30 cm

¹ DAMEZ Jacques, *Vendredi 12 août 1988 / 16h20, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

² OPALKA Roman in « Roman Opalka, une vie de chiffres », in *Artpress* n° 168, avril 1992, p. 10.

une chose différente...¹ ».

Non sans écho avec cet engagement à l'échelle d'une vie, relevons l'entreprise esthétique et existentielle de Michel Salsmann, intitulée *MS6494*. Michel Salsmann, de 1964 à 1994, a posé, inexpressif, devant l'appareil de prise de vue, privilégiant le photomaton pour la standardisation du rendu. Après trente et une années de prises, l'artiste exploite cette matière photographique où il ne cesse de figurer ; proposant des séries, des superpositions, des fusions, des variations à partir de tirages sélectionnés parmi la quantité d'autoportraits conservés. Si *31 faces - 31 ans*, 1994, se donne comme une succession de trente et un autoportraits de face, neutres, à raison d'un tirage par an sélectionné, *Biface (verso)*, 1994 [III.143] ou encore *9464*, 1994 [III.144], se donnent à lire comme des concrétions plus ou moins brouillées des différents tirages numérisés en un certain ordre assemblés. Si la série des trente et un photomatons nous amène à relever les modifications et variantes d'une même face, différences rendues d'autant plus sensibles par la rigueur sérielle et conceptuelle, les superpositions elles, dissolvent les écarts et lui font perdre la face au profit de figures ombreuses, génériques, sans identité, qui rappellent quelque peu la série des autoportraits en pied de Jacques Damez. Evoquons aussi l'installation vidéo *Portrait*, 1981 [III.145], du couple d'artistes allemands Karl-Hartmut Lerch & Claus Holtz. Aux antipodes des préoccupations esthétiques de Jacques Damez, cette œuvre



III. 145. Karl - Hartmut Lerch & Claus Holtz, Vidéogramme de *Portrait*, 1981, Installation vidéo : 4 moniteurs, 4 bandes vidéo, couleur, silencieux, 30 minutes, Paris, Centre Georges Pompidou

entretient quelques rapports d'analogies formelles avec l'ensemble étudié. *Portrait*, 1981 résulte de l'agencement d'une masse d'images : environ quarante mille portraits filmés d'identités différentes sont montés de manière à défiler pendant une trentaine de minutes. Le rythme va croissant, au commencement nous percevons encore distinctement la succession

¹ « Détails avec Bernard Noël », Texte sans ponctuation, in Savinel Christine, Roubaud Jacques et Noël Bernard, *Roman Opalka*, Paris, Dis voir, 1996, p. 81.

des identités discrètes, les individus passent un à un, puis la cadence s'accélère, progressivement, jusqu'à atteindre la vitesse folle de vingt-mille images par seconde, jusqu'à dissoudre les différences et les singularités au profit d'un seul visage hybridé par le défilement des figures accéléré à l'extrême. Le visage produit par la succession précipitée n'appartient plus à personne, visage moyen ou anti-visage, portrait unique et générique, fusions de tous les autres, de l'autre, stase d'une face infixée qui se donne presque immobile, légèrement frémissante dans ses contours vibrants. « *C'est un visage sans différence(s) et sans identité(s). On atteint le degré zéro du visage¹* ».

Au regard des différentes concrétions proposées par Michel Salsmann, et dans une moindre mesure des quarante mille visages précipités de Lerch & Holtz, les vingt-quatre photographies à l'origine de la vingt-cinquième semblent alors provenir elles-aussi d'un feuilletage d'images distinctes qui auraient été réunies. Les vingt-cinq photographies de l'ensemble, selon des degrés variables, ruinent l'identité de leur sujet dilué par le frémissement gris moyen de la figure ombreuse. Le gris moyen homogénéise. Le gris est teinte de dilution, d'épuisement, de neutralisation et de l'indéfini, il est « *force de privation et modalité atone²* ». Pour Roman Opalka, « *le gris est neutre [...] il est devenu pour moi [la couleur] du mouvement invisible. Sur ce fond gris, il y a ma vie : le contraire d'une couleur froide, indifférente ; il est la couleur de mon sacrifice pictural...³* ». La vingt-cinquième heure nous conduit en-deçà ou au-delà de l'identification, chacun des tirages est



III. 146. Lundi 8 août 1988 / 15h45-16h45, 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm

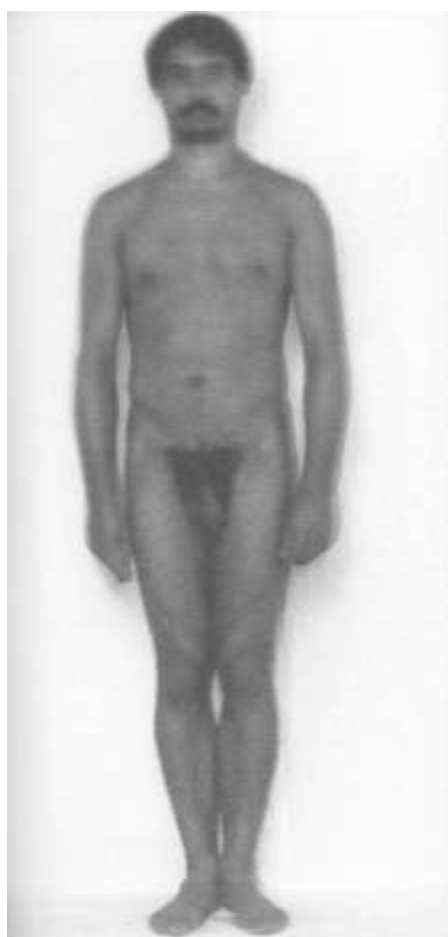
¹ DUBOIS Philippe, « Entre cinéma et photographie : quelques variations de vitesse de l'image contemporaine », in collectif *Images des corps/corps des images au cinéma*, op. cit., p. 98.

² SAVINEL Christine, *Roman Opalka*, op. cit., p. 9.

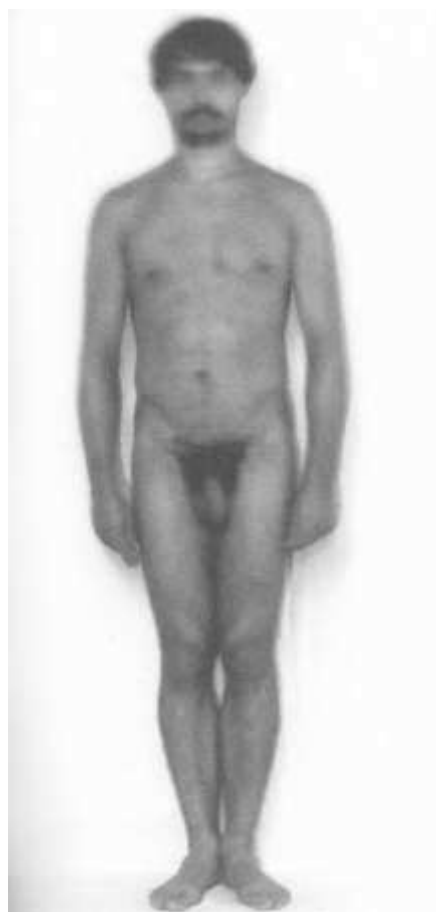
³ OPALKA Roman, in site officiel de l'artiste, [www. Opalka 1965.com](http://www.Opalka1965.com).

figure de dispersion. Jacques Damez rappelle en ce sens que, « *lors d'un colloque, a été souligné le fait que La 25^e heure était presque déssexualisée, je devenais plus femme que homme ; je trouve ça très bien, car de cette superposition, ce qui en reste, est de l'ordre ontologique*¹ ». Cette androgynie présumée souligne le travail dans l'écart de la figure plastique au regard de son sujet.

Qu'a la figure déposée à y gagner dans cette conduction travaillée par la perte ?



III. 147. Vendredi 12 août 1988 / 15h15 – 16h15, 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm



III. 148. Mardi 9 août 1988 / 16h40 – 17h40, 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm

¹ DAMEZ Jacques, Premier entretien, *op. cit.*

4. Reprises

« *La non-réussite se fait chose très sensible* ». Paul VALÉRY

L'autoportrait inaccessible est une tautologie et l'artiste dans cette expérimentation photographique a dû éprouver cette aporie « *imaginaire, certes, fictif et même fictionnel, le visage [de l'artiste], issu de la ténèbres intérieure, laisse percevoir dans son paraître la part d'indicible qui signifie que l'être est toujours ailleurs que là où on le voit, et toujours perdu quand on croit l'avoir trouvé. C'est pourquoi, même achevé et dans le regard qu'il nous adresse, l'autoportrait n'a pas de fin*¹ ».

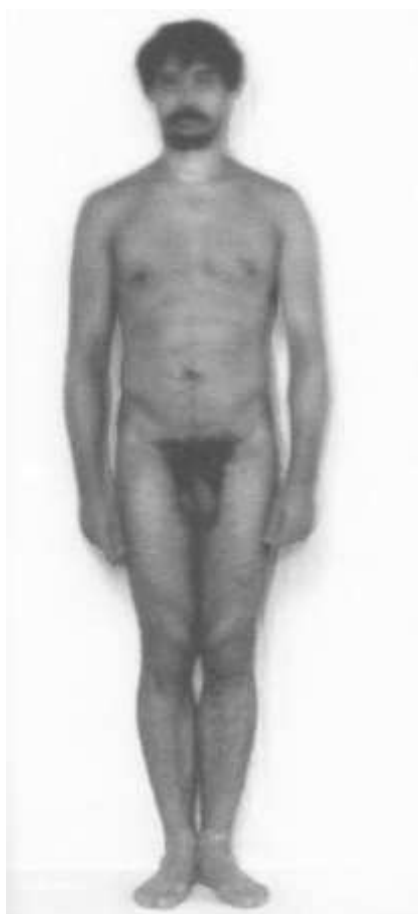
L'ensemble photographique *La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, se donne-t-il absolument à lire sur le mode de l'échec, comme l'atteste Paul Ardenne² ? Echec au regard de quoi ? Si l'échec répond à un "raté" de la photographie portée par des exigences de lisibilité de l'écriture, alors nous aurions pu évoquer la faillite de l'image. Les vingt-cinq tirages en ce sens déçoivent, ils font obstruction à la netteté du lisible. Cette écriture photographique singulière relevant d'une décantation temporelle et plastique (pour le vingt-cinquième tirage) se présente quelque peu affaiblie, écriture de l'en-deçà, moins visible que travaillée par le visuel. L'affaiblissement léger de la figure iconographique ne profiterait-il pas à l'émergence d'une figure intensive, dense malgré tout, résistante à la dilution comme à la prise du lisible ?

¹ COMBET Claude-Louis, « Du paraître comme de l'être : l'autoportrait », in *À visages découverts : pratiques contemporaines de l'autoportrait*, Centre Régional d'Art Contemporain, Montbéliard, Le 19, Centre Régional d'Art Contemporain, 2005.

² Jacques DAMEZ se montre en ce sens critique vis-à-vis de l'analyse qui a été écrite par Paul Ardenne sur *La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*.

• REDEVENIR

Pour Jacques Damez, les questionnements esthétiques qui peuvent être conduits par la série ne peuvent se réduire au seul dispositif, à la seule manière de la mise en forme. « *La série échappe au protocole car elle n'y répond pas*¹ ». Le programme des prises de vue ne saurait se limiter à l'application d'un dispositif protocolaire défini dont l'enjeu serait celui de son auto-réflexion, c'est-à-dire d'une pure formulation conceptuelle. L'organisation poïétique de l'ensemble photographique n'a pas été établie par principe, elle est le symptôme d'une inquiétude métaphysique et ontologique et d'une réflexion sur le médium comme langage à travers lequel l'artiste a pu mettre en musique le brouhaha permanent de son obsession.



Ill. 149. *Samedi 13 août 1988 / 15h15 – 16h15*, 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm

La photographie, écriture temporelle, est ici un médium susceptible de travailler cette obsession, de la perlaborer². L'écriture photographique offre les moyens du transfert. « *Je me sens en résistance*³ », confie l'artiste. Aussi, s'agit-il de vivre cette expérience ontologique pour ne pas avoir à la subir, puis de la reprendre pour en éprouver les différences. Chaque nouvelle prise est un réinvestissement, un renouvellement et non pas une reconvocation de la précédente : prendre pour reprendre, *La 25^e heure* est motivée par un principe de répétition.

L'usage du vocabulaire psychanalytique nous amène à revenir sur le transfert des images latentes qui se manifeste à travers le tirage. Le transfert traduit le processus de déplacement du « *corps image papier*⁴ ».

¹ DAMEZ Jacques, Entretien, juin 2012.

² Origine psychanalytique du terme, repris par Georges Didi-Huberman dans ses différentes études esthétiques.

³ DAMEZ Jacques, Entretien, juin 2012.

⁴ DAMEZ Jacques, Texte inaugural de *La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

Jacques Damez achemine lui-même le corps-papier en prenant en charge les tirages des vingt-cinq photographies de la série. Les négatifs resteront un certain temps non révélés après l'expérience de la pose-prise, latents avant l'étape du tirage sur papier pour leur basculement en positif. Ainsi, si les négatifs ont véritablement été exposés lors des prises de vue de l'été 1988, les tirages ont été réalisés en 1990 pour l'exposition de l'ensemble photographique au Centre d'Art Contemporain La Sellerie à Aurillac en 1990 puis rephotographiés pour les besoins de l'édition. Le tirage à retardement étire le temps de latence, et remarque une écriture de l'après-coup qui renvoie à la complexité du tirage et à la nécessité du tenir et du venir ensemble. Damez en effet ne conçoit pas la désolidarisation des vingt-cinq photographies¹, elles doivent être révélées et tirées conjointement. La fabrication des vingt-quatre premiers tirages ne sera lancée qu'au moment où l'artiste sera certain de pouvoir faire venir la vingt-cinquième, agrégat de tous les négatifs superposés, tirage unique sans négatif et d'avoir la possibilité d'exposer l'œuvre dans son ensemble.

Chaque négatif est développé et tiré séparément sur un papier sensible de 190 cm sur 100 cm. Quant au vingt-cinquième, il ne découle pas exactement de la simple superposition des vingt-quatre négatifs au risque de perdre complètement la figure dans une extrême opacité. « *J'ai donc fait une installation dantesque dans le laboratoire avec des points de repérage et une mise au carreau, comme on met au carreau un dessin pour le reporter*² ». Au regard de la taille des tirages, l'artiste a dû réaliser une mise au carreau sur le mur de la chambre noire pour ajuster la projection des négatifs quatre par quatre, « *je les ai tous repérés a priori parfaitement superposés par quatre dans l'agrandisseur, dans l'ordre, de 1 à 24*³ ». Au-delà de quatre négatifs superposés, le seuil de lisibilité était franchi, rendant le calage pour une juste superposition inaccessible. Il aura fallu un long et rigoureux travail de repérage et d'ajustement des temps d'exposition du papier pour laisser également transparaître chacun des vingt-quatre négatifs sur ce vingt-cinquième tirage. Le dernier tirage est travaillé de manière équivalente par chacun des négatifs auxquels il échappe tout autant. L'artiste a œuvré afin de trouver une densité semblable aux précédentes, ce dernier tirage fait

¹ L'artiste en ce sens ne souhaite pas vendre l'ensemble de manière fractionnée, il s'agit véritablement d'une pièce constituée de vingt-cinq éléments interdépendants les uns les autres, Entretien Juin 2012.

² DAMEZ Jacques, Premier entretien, *op. cit.*

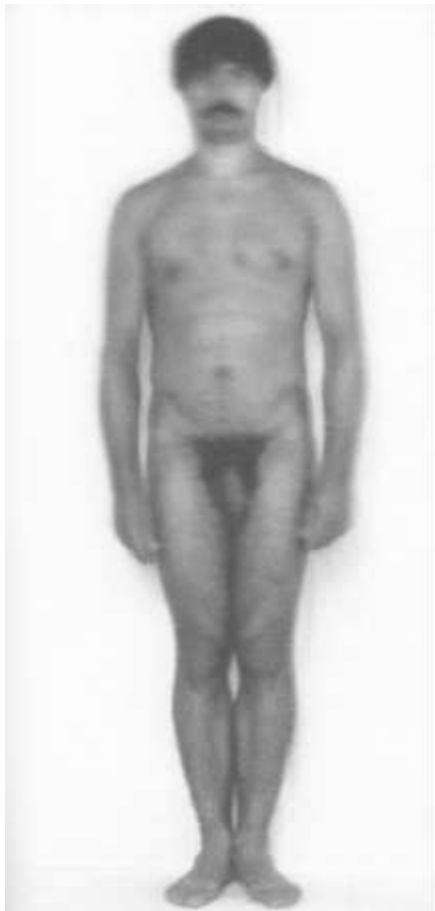
³ *Ibid.*

partie de l'ensemble, il porte les mêmes tonalités. Le défilé des images répétées et reproductibles sur ce papier sensible a conduit à une image unique et semblable dont la venue ne peut être assurée que dans l'après-coup.

Le morceau d'écriture qui accompagne chacun des tirages aurait pu se donner comme un après-coup dans un temps d'énonciation métaphotographique. Pour les photographes comme Denis Roche, les légendes apposées après-coup témoignent de l'échec de l'entreprise photobiographique ; l'écriture reconstruisant alors en fiction l'acte photographique passé. « *Prêts à tout, même à la fiction, nous ne laisserons plus filer notre vie¹* » ; ces photographes témoignent de l'aporie de la construction iconographique de la trace à travers la tension temporelle prise de vue-écriture, « *j'échangeais l'appareil photo contre une machine à écrire [...]. Ce glissement allait de soi, il me donnait les mots pour raconter en détail*

ce que je n'avais fait qu'effleurer en photo² ».

Jacques Damez, lui, ne fouille pas le souvenir à travers le présent de l'écriture ; si l'énonciation étire bien le temps de la prise de vue, elle n'est pas travaillée par l'investigation nostalgique d'un passé révolu. Il n'y a pas de tension temporelle et mémorielle puisque l'écriture prolonge directement la prise de vue et l'expérience de la pose du photographe photographié. L'artiste n'attend pas de voir la photographie, le court texte est écrit sans la photographie mais dans la photographie. Nul temps de latence, en effet, l'écriture continue l'expérience, elle est l'expérience, voire son point d'orgue, en réarmant le vécu. « *Après chaque heure de pose, c'était pas prévu que j'écrive ça et ça c'est vraiment*



Ill. 150. *Dimanche 14 août 1988 / 16h10 – 17h10*, 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm

¹ Manifeste de Gilles MORA et Claude NORI, *op. cit.*

² NORI Claude, *Les cahiers de la photographie n°13*, *op. cit.* p. 35.

imposé. Selon Mallarmé, la chose n'existe pas si elle n'est pas énoncée et c'était ça ; je venais de me cogner une heure de coma et j'avais alors le sentiment que si je ne le posais pas sur papier, ça allait m'échapper, c'était ça qui le maintenait, donc quand je dis que ça s'est imposé, c'est plus comme un exutoire que comme un désir de trace écrite¹ ». La tenue de la pose est maintenue par et dans l'écriture qui succède et fait redevenir le temps de l'expérience photographique. L'écriture n'est pas nostalgique, elle n'aménage pas des traces mnésiques, elle réenchante la prise pour relancer le désir de reprise. Il n'y a donc pas de reprise par l'écriture mais bien plutôt pulsion scripturaire, transfert face à la résistance de la prise. Les courts textes intercalés entre chaque photographie dans l'édition accompagnent toujours les tirages lors de leur exposition, ils bornent l'expérience, « j'ai enregistré les textes que j'ai écrits avec la voix la plus monocorde possible et ça tourne en permanence. Comme dans le livre sont indiquées l'heure et la date de la prise de vue. Les gens peuvent écouter dans l'ordre ou pas, c'est un son qui passe à l'arrière, au gré de chaque spectateur² ».

Photographie et texte sont deux écritures entrelacées, elles se font écho ; de la même manière, chacun des tirages participe au tissage de l'ensemble composé de vingt-cinq pièces indissociables. Chacune des photographies n'est donc pas un détail dans le sens précisé par Daniel Arasse du *particolare*³ dans la mesure où elle ne peut être détachée, transportée en tant que partie visible séparément mais bien plutôt, toujours selon cette même distinction, un *dettaglio*⁴, c'est-à-dire élément insécable, dont la discrétion est



III. 151. Lundi 15 août 1988 / 15h20 – 16h20, 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm

¹ DAMEZ Jacques, Premier entretien, *op. cit.*

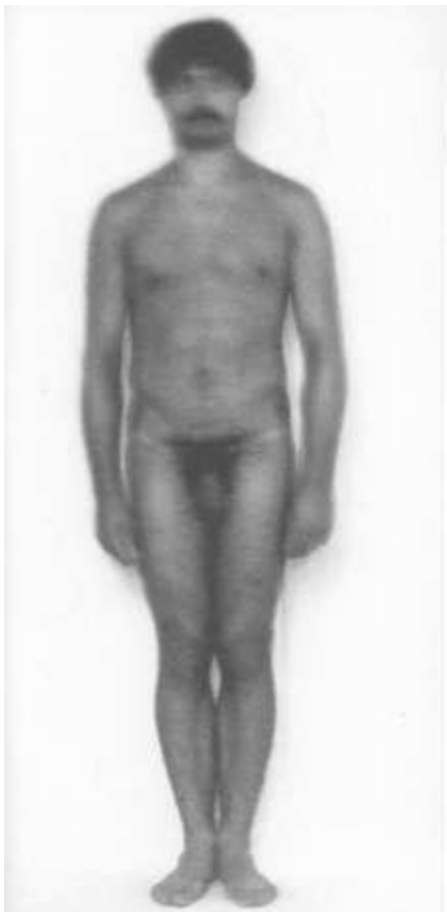
² *Ibid.*

³ ARASSE Daniel, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, *op. cit.*, p. 11-12.

⁴ *Ibid.*

sous-tendue par le continu photographique. Il nous semble également que c'est cette dernière acception du mot détail, le *dettaglio*, qu'il nous faut entendre dans le titre donné à chaque vague picturale de l'artiste Roman Opalka qui a peint autant de toiles que de *Détail* (s).

La cristallisation née de la réunion des vingt-quatre dans la vingt-cinquième est une aporie. Chacune des vingt-quatre traces enregistrées aura été le point de départ pour une image au point d'arrivée infiniment différé. *La 25^e heure* est une figure lacunaire constituée d'autant de plis et de replis que d'heures successivement décomptées à poser ; c'est une figure intervallaire soutenue par une succession d'entre-temps. Si l'artiste affirme qu'en photographie il n'est pas de repentir et que chaque prise relance la suivante, pour l'ensemble, chaque image est le repentir de la précédente, une reprise en redevenir à partir de l'expérience dépassée. *La 25^e heure* est une image-



Ill. 152. *Mardi 16 août 1988 / 17h10 – 18h10*,
1989, tirage argentique, 190 x 100 cm

pliure, interstitielle, une « *vision intercalaire*¹ » conduite par une mise en réticulation d'images. Nul désir de totalité ne transparait à travers ce dispositif du repli et de la reprise des vingt-quatre, l'indéfinissable de la figure iconoplastique est soutenu « *tout n'est pas contenu dans l'ensemble, la 25^e et les parties*² » ; certainement, l'ensemble compose avec le lacunaire, soutient du manque, aucune des images ne se suffit. Travaillées par la distemporalité, ces figures intervallaires réunissent le continu et le discret ; « *le tenir ensemble est l'intuition propre du continu*³ ».

¹ BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Esthétique du temps au Japon : du zen au virtuel*, op. cit., p. 63.

² *Ibid.*

³ SAVINEL Christine, « Opalka ou l'éthique de l'assignation », in SAVINEL Christine, ROUBAUD Jacques et NOEL Bernard, *Roman Opalka*, Paris, Dis voir, 1996, op. cit., p. 18.

• FIGURES FEUILLETEES

« 25 Juillet 1988/17h30 – [...] Tout est concentré pour ce rectangle-Image. Il faut que cette découpe d'espace-temps vibre. La 25^e heure sera constituée de la stratification des 24 heures [...] »¹.

L'extrême concentration de l'artiste en déposant debout et immobile dans le face-à-face avec l'appareil n'aura pas endigué le tremblement de l'écriture de la figure dans sa conversion iconique. Si *La 25^e heure* résulte bien d'un feuilletage à partir d'une suite d'impressions, les vingt-quatre tirages disjoints qui la composent présentent eux aussi une parenté visuelle avec le palimpseste. Les infimes bougés sont les traces du tremblement de l'être dans la durée du temps de pose. Les vingt-quatre figures ombreuses aux contours incertains semblent auréolées de vagues débords comme autant de voiles décalés. Le tressaillement de l'écriture photographique produit un léger battement et suggère un effet de palimpseste pour mieux évoquer une épaisseur par-delà l'image pelliculaire, elle évoque aussi la transformation d'une figure en cours de formation.

Enregistrés vingt-quatre fois, les minces écarts sont ensuite rassemblés et cristallisés dans une mise en pli. Leur restitution produit *La 25^e heure* [III.159], figure feuilletée et composite, agglomération équilibrée des matières lumineuses latentes des négatifs. De manière duelle, *La 25^e heure* est affaire de réduction et de densification. Le rassemblement concentre mais décante aussi la matière imageante. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, chacun des vingt-quatre négatifs est retenu et convoqué de manière affaiblie afin de conduire à une densité en adéquation avec l'ensemble, « *l'image correspondant à la 25^e heure vient rendre compte pour finir, image non pas photographique au sens strict mais résultant de la combinaison visuelle par surimpression des vingt-quatre prises précédentes, image proche de celles-ci par l'apparence mais différente morphologiquement : la " stratification des vingt-quatre "* »². La stratification dans l'affaiblissement qu'elle implique exprime un processus de condensation, c'est-à-dire une réduction matérielle au profit d'une densification ; c'est également un changement d'état, un transfert. Condenser c'est réduire les intervalles afin que les temps et les

¹ DAMEZ Jacques, *Mardi 26 juillet 1988 / 11h35, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

² ARDENNE Paul, op. cit.

pellicules d'images se rejoignent, « *Samedi 30 juillet 1988/ 16h30- [...] Je rêve de faire 24 heures consécutives scandées par 24 déclenchements, alignant cette multitude de couches, compressant le temps, détruisant l'espace intervalle des prises, superposant le corps à lui-même jusqu'à sa dilution*¹ ». Le vingt-cinquième tirage expose la figure subsumée de *La 25^e heure*. Pour cette dernière, les durées défilées font bloc et se condensent en un poudroisement décanté des grains d'halogénure noircis. *La 25^e heure* se montre d'ailleurs moins dense photographiquement² que les vingt-quatre précédentes.

Les autoportraits ainsi superposés en un feuilletage photographique réfléchissent de manière distanciée la pratique du portrait composite qui traverse l'histoire de la photographie, depuis les dérives des pseudosciences de la fin du XIX^{ème} siècle avec les recherches physiognomonistes de Galton et Lombroso par exemple jusqu'aux interrogations esthétiques sur l'identité des plasticiens comme Nancy Burson³ ou encore Christophe Pruszkowsy. Ces derniers usent du *morphing* et de la fusion d'une pluralité de portraits photographiques numérisés en un énigmatique portrait composite, pour tenter de démontrer par de froids calculs l'aporie de la quête de l'idéal type. Ces recherches esthético-scientifiques nous amènent également à évoquer les *Anderes porträt* [Ill.153] de Thomas Ruff. D'apparence spectrale, presque immatériels, ces portraits fantomatiques et androgynes sont des faces tremblées, diluées et hybridées, générées par la fusion de deux



Ill. 153. Thomas Ruff, *Anderes porträt*, tirage argentique, 189,5 x 119,4 cm

¹ DAMEZ Jacques *Samedi 30 juillet 1988 / 16h30, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

² La densité en photographie renvoie au degré de noircissement et d'opacité.

³ A titre d'exemple, Nancy Burson dans *Second Beauty composite*, 1982, esquisse le portrait type de la beauté féminine en faisant fusionner les portraits vidéographiques des plus belles actrices des années cinquante.

vues distinctes d'une même puis de deux personnes différentes. Depuis 1994, l'artiste utilise comme point de départ pour ces fusions, son répertoire d'impassibles portraits photographiques que nous connaissons bien pour créer de nouveaux visages énigmatiques et incertains. Pour réaliser ce mixage et obtenir le visage générique d'une identité débordée, Thomas Ruff mobilise des outils de *morphing* utilisés par la police allemande.

Moins éloignée de l'investigation ontologique de Jacques Damez, l'entreprise photographique menée par Michel Salsmann n'est pas sans entretenir quelques corrélations avec *La 25^e heure*.

Le projet *MS 6494*, 1964-1994, mobilise comme nous l'avons vu (*intra* 1. *Se prendre soi-même*) des milliers d'autoportraits traités par le photomaton. L'artiste rappelle ensuite un certain nombre de photographies, trente et une exactement, une par an, qu'il numérise, vidéographie ou encore sérigraphie en vue de les empiler selon divers ordonnancements. Les faces ainsi agglomérées par une pluralité de moyens plastiques ouvrent une réflexion sur l'identité mais aussi sur l'être dans la durée qui se trouve sédimentée dans la stratification des visages numérisés. Michel Salsmann nomme « *Le*

Fantôme » l'image produite par le rassemblement des trente et un photomatons. Assurément, le visage virtuel de *Recto*, 1994 [Ill.154], par exemple, se présente embrumé, auréolé et voilé par les écritures superposées; l'aspect spectral et "bouché" qui se dégage de cette face témoigne de la rémanence d'un intervalle feuilleté de trente années. Les trente et une traces transparaissent chacune tout en participant à leur incorporation pour la fusion; à l'instar du photomontage réalisé par Jacques Damez, il ne s'agit pas pour Salsmann de procéder à une simple addition des clichés



Ill. 154. Michel Salsmann, *Biface (recto)*, 1994, Sérigraphie en 31 passages de 1964 à 1994, 40 x 30 cm

numérisés qui entraverait toute visibilité, mais bien plutôt de décanter les

images pour que l'ensemble sélectionné se fonde progressivement en une seule image dans un processus de rassemblement soustractif, « *chaque visage participe à part égale, qualitativement, à la constitution du visage d'icône [...] cette fusion relève du calcul d'une moyenne dans l'échelle des gris pour chacun des pixels*¹ ». Les manipulations numériques conduisent par déduction et décantation à la condensation d'une face virtuelle qui porte en palimpseste l'ensemble des prises et des durées. La série des trente-deuxièmes faces ainsi produites sont également appelées *visages d'icône*, cette désignation précise l'opération de réduction à l'œuvre pour ces faces à la fois densifiées et retirées, figures du débord dont l'épaisseur quasiment picturale est porteuse d'un visage hors du temps et sans âge.

Au dispositif virtuel et conceptuel de Michel Salsmann répondent les exigences d'incarnation de Jacques Damez à partir des durées éprouvées. Aux pixels, l'artiste oppose la granularité de la matière photographique incarnée. Dans le vingt-cinquième tirage, la granulation semble dilatée, la texturologie toute relative de la photographie argentique devient palpable. Moins définie que les vingt-quatre précédentes, la dernière figure est comme décompressée alors même qu'elle résulte d'une concrétion de pellicules iconographiques. La pulvérulence des particules tend à faire passer la représentation au second plan, « *la neige est la matière inorganisée de l'image, c'est ce qui reste quand il n'y a plus de figure*² ». En faisant trembler la figure monadique, la matière d'image laisse transparaître une certaine épaisseur, une stratification sous-jacente, et cette catégorie du feuilleté, sur le mode du palimpseste, manifeste quelques analogies avec les propriétés de la peau. Jacques Damez utilise la photographie argentique pour ses propriétés matérielles, la persistance de la matière est fondamentale et l'artiste refuse le nivellement des médiums, affirmant qu'avec le numérique, la matière ne résiste pas de la même façon, « *la question du grain est très présente, il y a une vraie matière qui est irradiante et pour moi c'est très important*³ ». *La 25^e heure* est un engagement pour épaissir la minceur photographique, symptôme d'une lutte permanente pour rassembler les images dispersées pour une puissance d'Image⁴ non sans parentés avec les

¹ LANG Luc, « Perdre la face », in Lang Luc (Dir.), *Les invisibles : douze récits sur l'art contemporain*, Paris, Ed du Regard, 2002, p. 174-175.

² DE MEREDIEU Florence, *op. cit.*, p. 316.

³ DAMEZ Jacques, Entretien, *op. cit.*

⁴ Relevons la majuscule utilisée par l'artiste lorsqu'il écrit le mot *Image*.

exigences de l'écriture iconique. *La 25^e heure* est un mythe personnel, un totem, l'ensemble auquel elle est subsumée est chargé et fétichisé par un désir de rassemblement. « Mercredi 17 août 1988/16h05 - Aujourd'hui, l'expérience finit. 24 heures de poses, de notes, une histoire. J'ai un sentiment de séparation, de fin de fête. Heureusement, il y a la 25^e heure, cette image polymorphe qui parle l'expérience, ses strates, ses violences, ses urgences. L'utopie que vingt-quatre fois un fassent un¹ ».



Ill. 155. Mercredi 17 août 1988 / 15h – 16h,
1989, tirage argentique, 190 x 100 cm

¹ DAMEZ Jacques, *Mercredi 17 août 1988 / 16h05, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, op. cit.

• DENSITE DE LA FIGURE TREMBLEE

« Je pense qu'il n'y a pas d'effacement là-dedans, c'est l'organisation d'une nouvelle figure¹ ».

Via l'expérimentation singulière du medium photographique, les vingt-cinq figures en pied soutiennent une véritable densité temporelle dont témoignent les traces bougées des tirages papier. Les qualités de flou qui pourraient être associées à une pratique de l'effacement attestent au contraire d'une résistance à la dissolution par la dilatation de la profondeur de temps qui informe ces photographies. « *La photographie n'est pas affaire seulement de cadrage, ni de visée, et encore moins d'ouverture du diaphragme ou de durée d'exposition, mais de profondeur de temps*² ». L'artiste dans son questionnement ontologique, développe la profondeur de temps. L'instant est dépassé, épaissi et densifié pour être transmué en durée à l'intérieur du



III. 156. Jean-Louis Garnell, *Portrait # 15*, 1988,
Tirage argentique, 71 x 63 cm



III. 157 Olivier Verley, *La chambre du secret*,
2010, tirage argentique,

médium. D'autres photographes ont ainsi choisi de faire durer la photographie lorsqu'ils se confrontent au visage de l'autre. Jean-louis Garnell étire inutilement son temps de pose face au regard de ses modèles. La série de portraits photographiques de 1988 [III.156] présente des visages

¹ DAMEZ Jacques, Entretien, juin 2012.

² ROCHE Denis, *Ellipse et laps : l'œuvre photographique*, Paris, Maeght, 1992, p. 23.

aux traits estompés, un étoilement lumineux dans la pupille des sujets matérialise cette durée. Avec une intention similaire, Olivier Verley [III.157] donne quatre minutes à ses modèles qu'il nomme « *déposants* », quatre minutes de temps de pause pour qu'un léger battement temporel se fasse sensible et manifeste des qualités de profondeur, au-delà ou en-deçà de la pellicule superficielle. « [...] *ce que j'aime dans ces images « bougées », ou plutôt ce qui m'intéresse, c'est qu'elles restituent à la photo les aventures de la ligne et de la profondeur, qu'elles induisent une durée*¹ ».

Damez étire et explore les limites de l'inscription de son corps déposant dans la durée distendue du temps de pose. Les petites vibrations transportées par l'ensemble des photographies de *La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, expriment sur le mode du palimpseste l'histoire d'une durée. Les minces tressaillements des figures aux contours décalés sont les révélateurs flottants d'une rétention temporelle. L'iconographie tremblante, feuilletée de temps réfléchit ontologiquement l'être-temps.

Résultante d'un photomontage, la vingt-cinquième pose dure plus longtemps encore, le temps d'une durée incertaine, elle se désolidarise des temps et durées réels qui l'ont faite. Sa genèse particulière lui fait échapper au temps photographique, elle dure autrement, c'est une échappée optique et temporelle. Cette « nouvelle figure » résistante à l'effacement n'en est pas moins travaillée par les formes du temps qui déconstruisent une approche lisible de la figuration. Les vagues de durée dont elle est le tissage condensé en font une forme de l'extension, elle est inscrite sur un mode extra-temporel, dans un « *hors-temps du temps*² ». Figure de l'échappée, la vingt-cinquième constituée en un intervalle épaissi mais décanté, gagne en intensité.

L'ensemble qui compose cet autoportrait photographique soutient quelque peu la puissance du figural, le sujet s'y découvre dissemblant, déplacé du côté d'une nouvelle plasticité. La dissemblance se remarque par le retrait d'un grand nombre d'informations visuelles pour un œil net et propose un affaiblissement iconique, c'est « *une mise en figure autrement ; et dans l'écart, la plasticité advient grâce à ce pseudo-ratage*³ ». Pour Jacques Damez, il n'est pas « *d'échec sur le plan plastique*⁴ » mais *force de la plasticité* ; en ce

¹ BELLOUR Raymond, *op. cit.*, p. 89.

² BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Esthétique du temps au Japon : du zen au virtuel*, *op. cit.*, p. 50.

³ Jacques DAMEZ, Entretien juin 2012.

⁴ ARDENNE Paul, *op. cit.*

sens, chaque prise de vue ne serait pas déprise de mouvance mais animée d'un mouvement interne, immobile et latent. Indéfinissables et vibrantes, les photographies irradient de leur matière dilatée. La plasticité transmue dans l'immobilité et donne un volume sensible à chacune de ces pellicules photographiques sous-tendues par une pulsation, un battement interne. Ainsi travaillées par une durée qui en menace la lisibilité, les empreintes photographiques seraient dynamophores, indéfinissant toute forme arrêtée. Cette respiration est plus sensible encore avec la vingt-cinquième figure animée d'une respiration particulière par la stratification des vingt-quatre. L'archéologie temporelle dont elle provient lui procure une consistance de matière lumineuse, une certaine viscosité. Les qualités vibratiles réfléchissent la dimension temporelle qui habite l'ensemble, « *une épaisseur temporelle dément la superficialité immobile de l'image*¹ ». La granularité photographique donne aussi une matérialité au milieu du diaphane, épaisseur immatérielle, appareil de l'apparaître, chair où s'entrelacent visible et invisible selon Merleau-Ponty. Les vingt-cinq autoportraits en pied inscrits dans une temporalité et un espace incertains, maintenus à l'état de passage, ont choisi le lieu du milieu pour maintenir la tension de l'apparaître. En cours d'advenue, les figures photographiques sont maintenues dialectiquement précaires et puissantes, passantes et retenues, c'est-à-dire sur le plan médian d'un tissage phénoménal. « [...] *en décrivant la phénoménalisation d'un visible, on mesure que le visible ou l'invisible coïncidant avec soi n'ont guère de consistance, qu'on est à l'inverse perpétuellement face à des phénomènes de superposition, de révélation momentanée et de recouvrement*² ». Ainsi, l'autoportrait reste bien inaccessible ; et appréhendé à travers le prisme de *l'omokage* (image retenue par un halo indistinct³), il est transfert fantasmé, rayonnement d'un corps ombreux et lumineux par-delà sa lisibilité. De l'amplitude temporelle reste un poudroisement plus ou moins dense de particules noircies en vagues, des *trames singulières d'espace et de temps*. Assurément les photographies gagnent en aura ce qu'elles perdent en lisibilité. Articulant pli et repli, gain et perte, découverture et recouvrement, les figures ombreuses, distancées

¹ PONTREMOLI Edouard, *L'excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie* op. cit., p. 85.

² ALLOA Emmanuel, *La résistance du sensible. Merleau-Ponty, Critique de la transparence*, op. cit., p. 78.

³ BUCI-GLUCKSMANN Christine, à propos de l'esthétique japonaise, « *l'image est le visage du temps, son ombre portée et ses résonances indéfinissables* », op. cit., p. 50.

dans leur enveloppe de *sfumato*, sans couleur ni contour, par la multiplicité de leurs entours, manifestent leur fluidité et leur échappée par-delà la visibilité. Ce sont des figures intensives qui émanent de l'épaisseur voilée. Nous ne pouvons que prendre l'air de l'être déposant qui s'est offert le temps de s'installer dans l'image et qui reste bien inaccessible.

La 25° heure, c'est doublement l'heure et l'image manquantes.

Jacques Damez retarde l'advenue du totem tout en l'annonçant, l'ensemble maintient l'état de latence et l'arrivée¹ ne se signale que différée. La mise en retrait fait résonner ce qui résiste. Les tirages seraient donc encore latents, l'ensemble *La 25° heure*, en ce sens et plus encore le vingt-cinquième tirage redeviendrait des négatifs, « *entre-deux, entre un réel qui n'est déjà plus là, qui a été emporté par le temps qui passe, et une image qui n'est pas encore là, qui va advenir [...] l'image latente ne peut être qu'une image doublement rêvée : rêve de ce qui n'est plus et de ce qui n'est pas encore, elle est l'incarnation de la distance même qui fonde la photographie*² ».

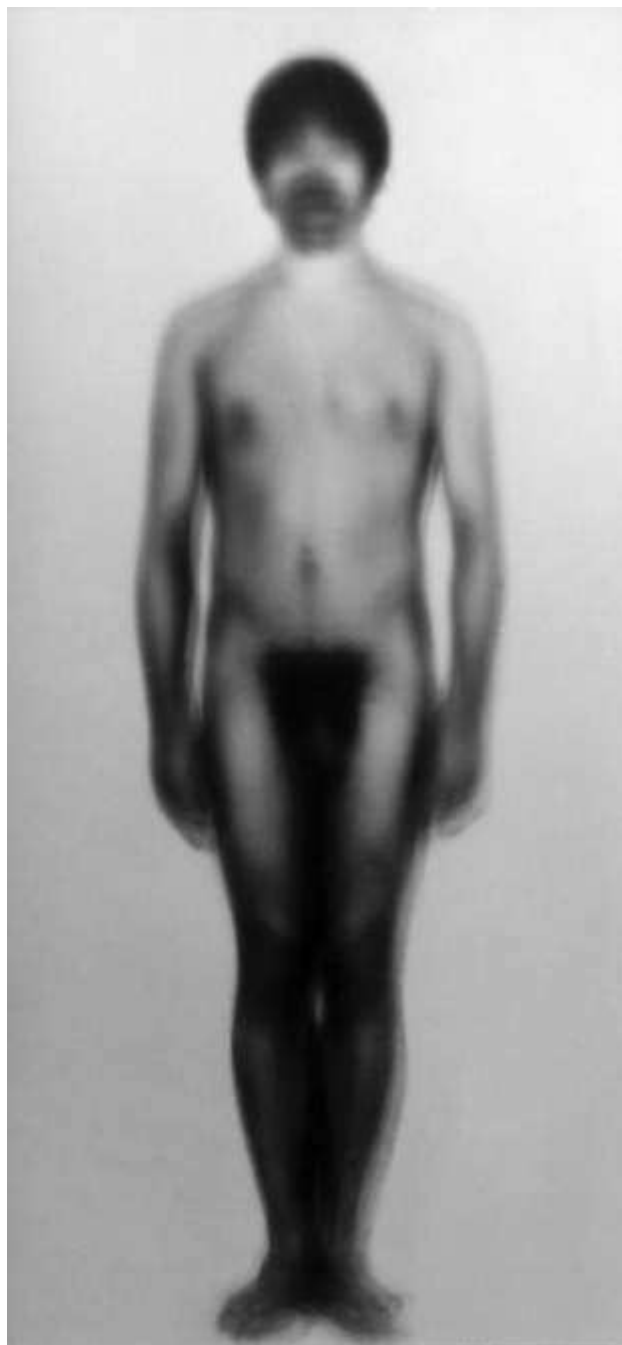
La plasticité particulière conduite par l'ensemble photographique présente les figures dans un tremblement sur place, un tremblement dans l'immobilité des tirages, un frémissement en tant que "degré zéro du bougé". La vibration plastique tenue par la durée enregistrée fait sentir le tremblement de l'être et une force de présence qui résiste à la décollation photographique. La lisibilité retirée fait advenir de la profondeur de l'image une puissance d'émanation. L'être passant dans l'image tramée de durée éconduit une inscription faussée par son inaccessibilité.

« *Moi-ça-tremble, infini incessamment qui travaille*³ ».

¹ Inaccessible, du latin *accessus*, l'arrivée.

² DUBOIS Philippe, *L'acte photographique*, op. cit., p. 265,

³ MICHAUX Henri, *Pensées*, Paris, Gallimard, 1963, p. 88.



III. 159. *La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible*, 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm

Deuxième partie

FIGURES EXCESSIVES

A. Arnulf Rainer : figures rehaussées et surcharges défigurantes

1. Sur-faces, rayures et surcharges de peinture

• L'IMAGE SOUTERRAINE

Des griffures, des biffures, des balafres, des ripostes noires assénées à la craie grasse, des déflagrations graphiques, des giclures sombres, des éclats de couleurs, des taches translucides, des traces épaisses, des jets picturaux, des coulures... dessus ; en dessous, des visages torturés, des faciès de clowns martyrisés, des figures grimaçantes, grotesques, toujours la même pourtant de figure, ce qu'il en reste parfois, ne résistant plus d'autres fois, encore cette face déformée, et puis des têtes sculptées, des bustes, aux mimiques incongrues, des plis façonnés par des expressions insensées, des visages encore, ultimes faces désarmées, derniers masques à porter. Ce qui reste pétrifié du « visage-guide » absenté.

L'artiste viennois Arnulf Rainer reconvoque la figure humaine, sa face qu'il efface et défigure depuis maintenant plus de quarante ans. Elle refait surface en 1968-1969, succédant à une longue période d'absence, ou de négation, enterrée pendant plus de dix ans dans un travail de peinture *quasi-monochrome* amorcé en 1954. L'importante série qui résulte de ce cycle d'abstractions picturales, les *Übermalungen (Surpeintures)* [III.160], ou peintures recouvertes, n'a toujours pas trouvé le résultat de son achèvement. Aujourd'hui encore, l'artiste les retouche ou les enterre (les pièces qu'il possède) encore un peu plus sous les couches épaisses de peinture sombre appliquées méticuleusement. Rainer déclarant la guerre à la peinture, à l'image dirons-nous, ou à l'image de la peinture, s'exprime dans un manifeste en 1952, sur sa volonté de « *peindre pour quitter la peinture* ». Va-t-il alors sacrifier ses peintures par les moyens de la peinture en repeignant ses toiles et celles d'autres, achetées ou données par des amis peintres (Sam Francis, Emilio Vedova, Georges Mathieu et Victor Vasarely). Quitter la peinture par la peinture, c'est l'enterrer dans son propre corps, la nier par sa propre substance en superposant les couches picturales monochromes ou les attaques au pastel gras sur la peinture en dessous. Sans pour autant noyer entièrement la surface.



III. 160. *Recouvrement noir*, 1960-1963, Peinture à l'huile sur toile, 200 x 130 cm

La radicalité de tout l'œuvre de Rainer tire sa force d'une radicalité échouée ou sans cesse reportée, en dialogue permanent et violent avec l'objet contre lequel et pour lequel dialectiquement, elle œuvre. Quitter la peinture, par la peinture, enterrer une peinture première en ajournant sa dissolution totale. Un fragment, toujours, aussi minime soit-il, échappera à l'enfouissement intégral du processus de recouvrement des *Übermalungen*. L'image souterraine donc, même s'il ne s'agit que d'une micro-parcelle uniforme (sans forme) de la forme initiale, survit aux sur-peintures uniformisantes et monochromatiques, car s'il est indispensable pour l'artiste de recouvrir, il l'est tout autant de ne pas "boucher" cette surface faite de mémoires superposées.

Le retour à la figuration et à la face humaine dix années plus tard, (à la suite de l'entreprise quantitative des "*Surpeintures*") marque elle aussi une forme de survivance à l'enterrement monochrome, elle refait brusquement surface, se dégageant de l'épais rideau inhumant de peinture.

Dès 1947, à la suite d'une première confrontation avec l'art contemporain, (Francis Bacon, Stanley Spencer, Henry Moore) lors de la visite d'une exposition au British Council, Rainer dessine des portraits. Puis les figurations, au début des années cinquante, prolifèrent dans les œuvres de jeunesse de l'artiste expérimentant alors une voie surréalisante. Ces dessins incisifs et filandreux sont des visions hallucinées et fantasmagoriques peuplées de visages, de larves et de chimères. Très rapidement, Rainer délaisse le fantastique-figuratif (suite notamment à une rencontre décevante avec André Breton) pour des recherches formelles sur le "déformalisé", donnant lieu à des réalisations graphiques informelles et gestuelles, à des expérimentations sur la peinture automatique et le dessin à l'aveugle. Ces configurations informes, les *Microstructures*, ou *Centralisations*, engendrent des pelotes organiques, des anti-calligraphies hirsutes et enchevêtrements plus ou moins denses de lignes noires dans des organisations principalement nodales, verticales ou en croix.

La disparition progressive de l'image et l'immersion totale de la figuration avec les *Surpeintures* est un impératif pour l'artiste, négateur lapidaire, dont l'œuvre semble inscrite sous le signe de la mise à mort.

Sous le signe de sa propre mort également, figurée dans un fragment de dessin de 1949 [III.161] influencé par les théories surréalistes. Dans la lignée des autoportraits "mort" de Schiele ou de Kokoschka, Rainer s'y

autoportraiture en macchabée, la face en proie à des écheveaux et enchevêtrements graphiques qui l'obscurcissent. Six ans plus tard il pose pour un autoportrait photographique annoté du même titre, *Rainer mourant*, 1955 [III.162]. Cette prise de vue en plongée de l'artiste mimant sa propre fin, trouve sa finalité dans son double retravaillé ; Rainer recouvre partiellement d'encre de chine noire un second tirage de cette même image photographique [III.163]. La figure de l'artiste "mort" se trouve ensevelie sous l'onction de la matière recouvrante (mais non opaque), noyée, mise à mort une seconde fois par cette intervention à la surface de la photo, par cette surface d'intervention qui fait tache de sa *maculae* couvrante. L'obombration du glacis exacerbe la pétrification mortuaire (glacée) et photographique. Cette pose photographiée et l'inscription en surface du photographique annoncent sa démarche de reconvocation de la figure humaine dans son œuvre à venir, celle-là même qui nous intéresse.

L'enterrement de la peinture (de la figure) sous la peinture des *Surpeintures* (*Übermalungen*) accouche du retour de la figure humaine, à commencer par celle de l'artiste lui-même qui dès 1968 s'en prend à son propre portrait, à l'image de son visage photographié. Le portrait travaillé par l'artiste sera toujours-déjà une image, l'image d'une image, la photographie d'une face humaine qui s'expose : photographies de têtes sculptées, de portraits peints par d'autres, de visages moulés, etc. La figure rappelée est une image photographique.



III. 161. *Rainer mourant*, 1949, Crayon sur calque sur toile, 28 x 45,5 cm

La figure photographiée ainsi rappelée est contrainte de participer, impuissante, aux cérémonies expérimentales de son propre enterrement. Enfouie, balayée, balafmée, grmée, attaquée, maculée, surlignée, piquée... Si la négation pour Rainer est condition de manifestation, si "peindre pour quitter la peinture" est la règle, alors la figure devra faire face à ce qui la défigure. Ne peut être défiguré que ce qui fait figure.

Ce qui fait figure dans les images photographiques des multiples faces et visages est à la fois trop et trop peu. L'artiste les consume et les réécrit simultanément. Faiblesse ou pouvoir de l'image ?

L'iconoclaste ne serait-il pas adorateur d'images, en proie à ses croyances, aux pouvoirs de l'image, à sa puissance magique, à la présentification de la représentation ? Pourquoi sinon dissoudre une image qui ne serait qu'image ? Rainer iconoclaste ne serait-il pas iconophage, dévoreur d'image ou mieux, adorateur d'idoles ? La figure qu'il inculpe révèle la peur de l'idole fétichisée, de cette image de substitution efficiente qui se réfléchit elle-même, car « *l'idole se satisfait de satisfaire un regard obsédé par son propre spectacle*¹ ». Cette croyance en l'image qui amène l'artiste à s'en défaire ne laisserait-elle pas sourdre une fascination animiste ? « *L'artiste, dit Rainer, doit être en permanence cet héroïque négateur, car il est le*



Ill. 162. *Selbstdarstellung als Toter*, 1955, Photographie noir et blanc, 17,5 x 12,5 cm



Ill. 163. *Selbstdarstellung als Toter*, 1955, Peinture sur photographie, 17,5 x 12,5 cm

*croyant*² ». Cette résistance à l'égard de l'image de la figure humaine engage un assaut contre et avec elle. Arnulf Rainer attaque l'image avant qu'elle ne le fasse. Il voile celle dont l'affront est mortel. Il s'acharne sur la figure humaine, son relais photographié, comme s'il voulait percer de ses attaques

¹ MARION Jean-Luc, *La croisée du visible*, op. cit., p. 151.

² RAINER Arnulf, « Comme si c'était définitif », 1978, Publié in *Arnulf Rainer : Masqué*, Vienne, Ed. Galerie Ulysses, 1987.

plastiques incisives son lourd secret. Celui du visage, à travers cette figure qui est la sienne, vivant sa mort, (Rainer *mourant*, dessin de 1949, puis sa photographie recouverte de 1955), comme pour la maîtriser. Sa propre figure mourante dont il s'était dépossédé graphiquement et photographiquement revient le hanter. Conjurant la mort en se jouant de la mort, là réside peut-être le point nodal de l'obsession de l'artiste face à la figure humaine.

Lorsqu'Arnulf Rainer s'attaque au portrait, il se jette corps et âme dans une lutte impétueuse, sans fin - toujours recommencée avec l'objet indiscernable de son obsession : l'image ontologiquement sacrée de la figure humaine. Figure enfouie, niée par les *Surpeintures* qui annonçaient la fin de la figure comme de la peinture ; la figure humaine, son visage, fait retour, au-delà des couches épaisses et opaques des mortifications ascétiques des peintures recouvertes. Le rideau lourd de matière sédimentée s'entrouvre, se déchire, se déchiquette et laisse entrapercevoir sous la peinture en charpie, l'obsédante figure. Mais c'est elle alors la figure qui, dans ce même élan de reconvoction, fait face à ses conditions d'apparitions partielles, de résurgences hésitantes, douteuses, pour ne pas dire douloureuses.

Il s'agit alors pour Rainer de la cerner (de noir), pour mieux l'avoir, jusqu'à l'étouffement, cette figure, lieux multiples de ce qu'il nomme *l'irregardable absolu*, défilé des masques attaqués d'une même face.

Les duels éclatants en feu et sang entre l'artiste et son double, ses doubles photographiés, ses répliques en têtes sculptées-grimées, des visages démasqués ; expulsent des faces effacées sous les multiples surfaces d'écriture, leurs doublures de peinture. L'artiste creuse l'image photographiée d'un visage en lui assignant une surface d'écriture, un double de matière qui fait écran, éloigne et colle à la peau de la surface photographique. Les procès graphiques et picturaux surjouent la face première et la dérobent tout autant en l'excédant.

Indiscernable autant qu'indicible, la figure humaine pour Rainer, la face figurée, qu'il ne saurait dire, ni écrire, se trouve projetée au-delà ou en-deçà du langage, engagée dans le « *For-da* » incessant de la dialectique complémentaire disparition-résurgence. Les séries que nous étudierons, les *Face Farces*¹, les *Recouvrements de Franz Xaver Messerschmidt*² et les

¹ *Face Farces*, 1968-1974.

² *Recouvrements de Franz Xaver Messerschmidt*, 1976-1977.

*Masques mortuaires*¹, développent cette tension entre la figure cachée et la figure dévoilée.

L'autoportrait photographique de 1955 [III.163] retouché picturalement annonçait les surfaces à pleuvoir, les applications "palimpsestueuses", les surenchères graphiques sur les diverses faces photographiées, images partenaires qui feront l'objet de notre analyse.

Avec quelles images l'artiste ouvre-t-il un questionnement plastique ? Quels sont les dialogues engagés entre les images premières et les interventions secondaires dont elles sont les matrices ? Que reste-t-il du substrat photographique ?

L'artiste, en infligeant des atteintes au visage photographié à travers des gestes iconoclastes et des processus d'enfouissement, ne chercherait-il pas à résister à la figure par sa négation ?

Quels sont les masques nés de la défiguration du visage ?

Rainer, en s'attaquant à la figure, masque-t-il la figure ou se démasque-t-il lui-même ? Ne serait-il pas en proie à l'obsession de la figure de son double ?

Quelles sont les cérémonies de l'affrontement scripturaire, de la rencontre avec l'image première ?

Les portraits attaqués, recouverts des différentes surfaces d'écriture ne seraient-ils pas emportés par l'intensité née d'un rapport de forces dialectiques. Ne manifesteraient-ils pas une résistance de la figure dans sa mise à mort ?

Les portraits marqués que nous allons analyser ne seraient-ils pas les reconvocations successives de l'autoreprésentation en défunt de l'artiste ?

● IMAGES PREMIERES

La question de la figure humaine dans l'œuvre de Rainer se traduit en un travail sur la figure, sur sa face photographiée, cette première surface photographique sur laquelle il intervient après coup, après s'être imprégné de l'image imprimée. La face première, photographique, c'est le fond, le lieu

¹ *Totenmasken*, 1978-1984.

d'inscription des formes nouvelles, le support qui informe les informations rajoutées.

La figure humaine convoquée rappelle en premier lieu le faciès de l'artiste lui-même. Les photographies points de départ qui inaugurent ce travail toujours en cours de photo-recouvertes sont des séries d'autoportraits réalisés par Rainer dans une cabine de photomaton au Wiener Westbahnhof qu'il côtoie selon un rituel hebdomadaire, les nuits des années 1968-1969. *« Il y [avait] là un photomaton qui [faisait] non seulement des photos d'identité, mais aussi des portraits au format de carte postale. Dans la journée j'étais souvent dérangé par les gens qui s'impatienzaient devant la cabine, jetaient un coup d'œil curieux derrière le rideau ou voulaient voir mes essais photographiques au moment où je retirais de dix à quinze cartes postales de la fente, pour les détruire presque toutes aussitôt, car elles ne répondaient pas à mon attente.*

C'est pourquoi je m'y rendais de préférence la nuit, après le départ des derniers trains, peu avant la fermeture de la gare. Ayant vidé un demi sous l'œil méfiant des policiers, je me mettais à l'œuvre¹ ».

Ce que l'artiste attend de son visage, capturé par l'œil mécanique et automatique de l'appareil solitaire à tirer le portrait est aux antipodes des images-types des portraits-cartes d'un Disderi ou du visage neutre qui répond à l'objectivité orthonormée, "homologuée" dirions-nous désormais, encadré par le dispositif du photomaton qui réintègre aujourd'hui, deux siècles et demi plus tard, la tripartition du faciès fragmenté de Lavater. S'il s'agit pour nous dans le huis-clos de la cabine du photomaton de faire correspondre notre visage au schéma géométrique qui se dessine sur l'écran numérique qui nous fait face pour obtenir la "bonne photo", il s'agissait déjà pour Arnulf Rainer "œuvrant" son visage de se défaire du carcan schématisé, du canevas formel, du cadre pressenti, en jouant les grimaces et mimiques défigurantes étudiées dans le miroir. Rainer pose



III. 164. Autoportrait, Photographie d'automate, 1969

¹ RAINER Arnulf, in *Arnulf Rainer, FACE FARCES*, Vienne, Cologne, Galerie Ariadne, 1971, non paginé.

dans la cabine photographique, propose au miroir sensible des moues successives [III.164-165], des contorsions de la face en séries, des suites de figures surjouées, grotesques, pathétiques, théâtralisées, outrageuses, déformées, toutes aussi tendues les unes que les autres. « *Une certaine excitation, un excès d'expression des muscles et nerfs faciaux étaient nécessaires*¹ ». Nul relâchement des muscles faciaux, maintenus en tension ; l'artiste en gardien de la pose tient l'expression contractée que le déclencheur automatique délivrera pour une autre "mauvaise" disposition du visage. La difficulté de faire correspondre l'intensité de la pose tensorielle avec le déclencheur régulier amène Rainer à faire appel à un photographe. « *Initialement je préférais les autoportraits dans la cabine aux photographes professionnels, je ne cherchais pas la "bonne photo" et avais besoin de travailler en solitaire. Mais les photomaton présentent un inconvénient majeur : difficile de deviner le moment précis du déclenchement. C'était soit moi, soit l'appareil qui était en retard. Aujourd'hui je préfère un photographe bien entraîné, photographiant beaucoup et vite. Au début de notre collaboration j'utilisais une clochette pour signaler le moment précis de la photo, ce qui perturbait parfois la concentration nécessaire à certaines poses*² ».



III. 165. *Autoportrait*, Photographie d'automate, 1969

La bonne photo pour Rainer doit échapper à la bonne forme et la forme qu'il recherche est le point d'intensité de la déformation de sa figure, la face fixée performante dans sa mouvance expressionniste et informelle.

Rainer se défigure dans un face-à-face avec lui-même, le photographe sollicité n'est que le déclencheur mécanique du dispositif qu'il orchestre. S'il utilise la médiation photographique, c'est pour mieux échapper au face-à-face avec le modèle, qu'il s'agisse de sa

propre face ou d'autres. Dès lors, le rapport à la figure humaine est une rencontre indirecte, médiée par l'image photographique, support préalable sur lequel Rainer intervient directement. Car cette image de retranscription indispensable est insuffisante, défaillante, l'artiste ne s'y retrouve pas, il

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

constate la pauvreté de la figure imagée, amoindrie par l'intermédiation photographique. Quelques années auparavant, Rainer réalisait des dessins semi-automatiques de portraits qui ne lui convenaient pas. La photographie en elle-même ne résout pas le problème dont la solution semble être l'interférence entre les deux médiums. « *Jour après jour, durant les années 60, j'ai dessiné des visages. Des visages que je n'avais jamais vus, des visages cachés et déformés, grimaçant méchamment, avec des profils de travers... je constatai alors que dans les moments où mon dessin prenait le plus d'intensité, ces caricaturisations se reflétaient en même temps sur les muscles de mon visage. De sorte qu'un beau jour, je décidai de donner une réalité à cette forme d'expression et de la déplacer du papier directement sur l'individu*¹ ». Le circuit dessin - mimétisme corporel - transcription photographique est refermé lorsque l'artiste intervient de nouveau par les moyens du dessin et de la peinture (en écho aux recherches graphiques précédentes) sur la photographie de sa face défigurée.

Il va rehausser cette pellicule imprimée affaiblie, la recouvrir, la surligner, la rejouer graphiquement et picturalement. Cette suite d'interventions sur photographies de sa propre figure, les *Face Farces*, sera suivie de la série des *Recouvrements de Franz Xaver Messerschmidt*, des recouvrements des photographies des bustes du sculpteur baroque autrichien (1736-1783). Ces (ses) Têtes de caractère seraient les figures sculptées en buste romain, grimaçantes, crispées, multiples variations et déformations du visage de l'artiste lui-même. « *Il [Messerschmidt] travaillait à ses bustes en face du miroir, tous sont des autoportraits*² ». Comme Rainer jouant le grimace au miroir devant l'objectif enregistreur, la même face sculptée dérive selon les physionomies les plus diverses et les moins probables. La démesure expressive bouleverse la bonne forme de la face, défigurée. Préfigurant les mimiques raineriennes, Messerschmidt se photographie grimaçant avant l'heure. Par la sculpture il annonce les pétrifications photographiques surexpressives des documents à l'origine de la série *Face Farces*.

Rainer reviendra également sur ces images de son double sculpté-photographié (sculptures qu'il ne rencontre qu'à travers les reproductions photographiques d'ouvrages), établissant un dialogue avec l'autre qui le réfléchit. « *Les recouvrements des reproductions de Franz Xaver*

¹ *Ibid.*

² KRIS Ernst, *Psychanalyse de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 138.

Messerschmidt sont nés d'un besoin de dialogue. J'en avais assez de ne recouvrir que moi-même¹ ».

Lassé de s'affronter lui-même, de se retrouver lui-même chez les autres (les bustes grimaçant de Messerschmidt), comme pour en finir, Rainer s'empare fin des années soixante-dix de la photographie de masque mortuaire. Les masques sculptés de Messerschmidt font place aux masques muets et relâchés des *imago* en plâtre des faces de personnalités (Beethoven, Franz List, Gustav Mahler, Adolph Von Menzel, Adalbert Stifter, Robespierre, etc.), figées dans leur dernière in-expression.

Rainer, après s'être consacré pendant une dizaine d'années à des exercices « *d'autoreprésentations crispées de sa propre face²* », fut sensible à la physionomie du visage mort retranscrit par le masque mortuaire. Ces faces ainsi "prises", sans sur-jeu émotionnel ou expressif, dénuées de grimaces exagérées et de tensions déformantes, condamnant l'excès et le maniérisme, témoignent au contraire d'un relâchement des forces, d'*une indifférence, une sorte de finalité des formes, comme si c'était définitif³* ».

Le masque mortuaire est lui aussi une photographie de l'expression du visage, empreinte par contact, icône indicielle, le moulage "adhère", à l'instar de la photographie, au référent informateur qui a été. La photographie rappelle de manière analogique le « *complexe de la momie⁴* » du masque mortuaire, nous pouvons en effet la « *considérer comme un moulage, une prise d'empreinte de l'objet par le truchement de la lumière⁵* ». Rainer use du négatif-moule en le démultipliant, il multiplie les tirages d'une photographie d'un même moulage en travaillant les surfaces d'une même photographie reproduite plusieurs fois à partir d'un même cliché, d'un même masque mortuaire.

Les photographies de faces jouées, de têtes sculptées, de visages moulés, sont les images-modèles conservées mortes ou vives (« *la photographie ne conserve que ce qu'elle fait mourir ou qui est déjà mort⁶* ») pour les multiples

¹ RAINER Arnulf, « Concernant les "recouvrements de Franz Xaver Messerschmidt" », Vienne, printemps 1977, publié in *Arnulf Rainer : Masqué – démasqué*, Vienne, Ed. Galerie Ulysses, 1987.

² RAINER Arnulf, « Comme si c'était définitif », 1978, Publié in *Arnulf Rainer : Masqué – démasqué*, op. cit.

³ Ibid.

⁴ BAZIN André, « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma*, op. cit., p. 11-19.

⁵ Ibid, p. 12.

⁶ MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Le profil mort de notre imperfection » in *L'ombre*, La recherche photographique n°11, 1991, p. 94.

recouvrements graphiques ou picturaux que l'artiste superpose à leur face, à la surface des tirages agrandis.

Ces trois ensembles de documents correspondent aux matrices des trois séries analysées.

Les figures photographiées semblent obéir à une constante de cadrage et de disposition, les visages se trouvent centrés dans un rapport de frontalité, alternant la double pose face-profil. Venant contredire cette logique, quelques clichés du visage de l'artiste sont des gros plans débordant du cadre. Nous retrouvons la prise de vue en gros plan dans la série des *Masques Mortuaires*, à travers les documents photographiques cadrés de près, en plongée et contre-plongée que l'artiste a pu réaliser lui-même après de nombreuses complications administratives. « [...]l'on a d'abord refusé de me montrer des premiers moulages authentiques. J'ai dû me contenter d'aborder le sujet par des reproductions. Il me fallait sans cesse les retravailler, en prendre de nouvelles photos pour éliminer le style d'interprétation du photographe d'origine, car leurs images ne reproduisaient guère ce que je cherchais. Après quelques démêlés avec la bureaucratie, j'eus enfin la possibilité de photographier en vitesse quelques premiers moulages [...]»¹. « Les anciens masques mortuaires sur lesquels j'ai travaillé, j'ai choisi de les prendre dans des livres. Ils sont photographiés à distance, neutre sur fond sombre, c'est là-dessus que je suis intervenu. Ensuite, j'ai pris moi-même des photos de ces masques mortuaires, mais de très près, sans distance respectueuse, et il n'y a pas de noir autour, à une distance intime [...]»².

Les photographies utilisées comme support pour une pratique picturale sont le plus souvent des images au second degré, des photographies de photographies. Aussi la faible définition des documents, l'effet de flou dû à l'agrandissement altèrent déjà les prises de vue et leur visibilité.

Pour les séries *Face Farces* et *Masques mortuaires*, nous pouvons remarquer, de même qu'un cadrage de plus en plus serré, un agrandissement chronologique de la taille du tirage.

Les photographies reproduites de toutes ces faces et têtes sont les *imago*, les surfaces d'inscriptions, les supports intercesseurs dans le rapport que Rainer entretient avec la figure humaine. Isolé dans son atelier, l'artiste contourne le face-à-face avec le modèle vivant. L'image agrandie en support

¹ RAINER Arnulf, « Comme si c'était définitif », *op. cit.*

² *Ibid.*

d'écriture se substitue au modèle auquel il ne veut avoir affaire. L'empreinte photographique portera toutes les marques de ses rencontres charnelles avec l'artiste qui revient systématiquement à la surface de celle qui lui sert désormais de fond.

La mise en abyme du rapport à la figure humaine par le relais de la photographique donne lieu à des mises en abîme successives de l'image première. Les surimpressions dénaturent la photographie : la peinture pour quitter le support photographique, lui résister.

• REACTIONS SECONDAIRES

Arnulf Rainer s'attaque aux différentes surfaces photographiques, aux faces qu'elles exposent par de multiples interventions graphiques et picturales. Les rehauts ne seront jamais des retouches ou des rajouts conformes du point de vue de l'iconographie à laquelle ils font face, ils ne se fondent pas dans une incorporation transparente avec les portraits photographiés, mais se montrent en tant que tels, exhibent leur opacité figurante, ils se donnent comme rajouts, c'est-à-dire comme greffés, accolés après-coup. Les rajouts et multiples recouvrements partiels se présentent en sur-faces, travaillant la surface des photographies de portraits. La surface d'écriture nouvelle se superpose à la première, comme un calque, matériau de report translucide que l'artiste avait expérimenté avant de recourir à la photographie.

Le geste d'inscription seconde sur des faces déjà-là souligne l'angoisse du vide. Les figures photographiées sont les images efficaces (tout en étant impuissantes), impulsives, tremplins, déclencheurs des marques que l'artiste leur appliquera, « *au départ, il s'agit plutôt d'une gêne, d'un embarras. Je ne peux pas travailler sur du papier blanc, sur lequel il n'y a rien. Il me faut quelque chose avec quoi je puisse communiquer¹* ».

Les interventions picturales naissent du dialogue passionné entre l'image et l'artiste qui prend son essor de la photographie pour mieux en sortir : la photographie pour quitter la photographie ; l'élever, l'excéder, la surjouer, la souligner, la recouvrir, etc. De ces échanges, de ces amours violentes

¹ RAINER Arnulf, in SCARPETTA Guy, « Pour Arnulf Rainer », Artpress n° 132, Janvier 1999, p. 21.

accouche tout un langage *palimpsestueux*¹, de rapports ambigus entre les strates ajoutées et le support non vierge qu'elles imprègnent. Les préludes photographiques font face à leur contre-image, aux attouchements picturaux qui les masquent comme les sur-peintures des *Übermalungen*. Le contact avec l'image est une réaction impulsée, inspirée par la figure qu'elle porte et que l'artiste ne cessera de déporter, d'expulser par propulsions de gestes marqueurs (rageurs).

« *Il faut que l'image m'intéresse, me fascine. Plus qu'une destruction, c'est une étreinte*² ». Le dialogue ou la collision entre les deux médiums (photographique et pictural), entre les deux surfaces, entre deux temporalités disjointes, engendre un objet incertain résultat d'un travail de couche sur couche interférant l'une sur (sous) l'autre. La face photographiée est surimpressionnée en palimpseste : surface de mémoires, repentir débordé par une nouvelle écriture.

Les étreintes sont multiples, chaque face-à-face, chaque rencontre avec le support photographique enfante un caractère d'écriture unique.

Le portrait photographié (autoportrait de l'artiste, *Tête* de Messerschmidt ou masque mortuaire) est une réalité préformée qui va informer l'écriture qui tendra, elle, à la déformer. L'image première est une puissance informatrice que l'artiste regarde avec plus ou moins d'attachement et de sympathie, qu'il traite ou maltraite avec une empathie préalable qu'il déborde et dépasse selon les modèles jusqu'à une *quasi* abstraction de la matière sur l'image sous-jacente dont il se détache.

Ainsi pouvons-nous relever différents niveaux d'autorité de l'image première à travers les degrés divers d'empathie, *Einfühlung* (selon Wilhelm Worringer, « *communication intuitive*³ ») et d'abstraction mis en œuvre dans les interventions re-couvrantes. Ces dernières se déploient à travers les expressions les plus diverses des deux registres graphique et pictural expérimentés dans ses recherches plastiques antérieures. Le dialogue avec l'image modèle fait jaillir toutes les modalités d'écriture du champ pictural.

La quantité de photographies repeintes relevant des trois séries souligne l'étendue du champ plastique déployé. L'artiste semble convoquer toutes

¹ BUCI-GLUCKSMANN Christine, *La folie du voir : De l'esthétique baroque*, Paris, Ed. Galilée, 1986, p. 218.

² RAINER Arnulf, in SCARPETTA Guy, *op. cit.*, p. 22.

³ WORRINGER Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, Paris, Klincksieck, 1986, 1911 pour l'Ed. Allemande, p. 6.

l'histoire matérielle de la peinture, de l'empreinte (pariétale) aux macules (sudations imageantes), de l'enduit opaque au voile du glacis, de l'impact isolé aux décharges graphiques, de l'épaisseur qui surcharge à la griffure qui traverse, etc. Nous assistons à une procession des procédés qui se répondent, se confrontent, se superposent, se font écho d'une proposition à une autre sans jamais assumer une logique d'écriture, une méthodologique du procédé.

L'ensemble des modèles élus par l'artiste impulse un panel de gestes qui viennent aggraver le visage figuré photographiquement. A défaut de pouvoir élaborer une typologie rigoureuse des interventions, le relevé des actes d'écriture nous permet de mettre en évidence des parentés analogiques entre les divers mécanismes d'inscription.

Comme si les déformations faciales dues aux pathognomonies exagérées des photomatons ou des photographies des bustes de Messerschmidt ne suffisaient pas, Rainer redouble les défigurations par un acte d'écriture qui vient buter à la surface de l'image indicielle intermédiaire. Les physionomies sont soulignées, creusées, excédées par l'intervention au second degré. Le pastel gras traité de manière graphique surligne les structures faciales, les sillons d'expressions ou les profils. L'artiste fouille la figure, il en fait le relevé cartographique en s'attachant aux lignes qu'il remarque (re-marque), relève et surélève, fait ressortir, à la surface du visage-carte photographié. Rainer excède la figure en jouant sa configuration, en accentuant les marques des faces et en les détournant simultanément. Il ne s'agit pas de coller aux traits déjà-là, mais de produire un décalage sur l'image-modèle qui informe néanmoins l'impulsion scripturaire. L'artiste sillonne la surface photographique, il redessine les faces, accentue les déformations du visage. Sur les *Têtes* de Messerschmidt, il laisse exclusivement éclater des lignes nerveuses de craie noire qui accentuent les contorsions sculptées-photographiées, déchaussent les contours de marques épaisses redoublées, redessinent grossièrement les pupilles, criblent la surface d'impacts et la travestissent, courant parfois le risque de sa dissolution. Les empreintes graphiques qui se superposent aux bustes photographiés du sculpteur baroque relèvent toujours d'une empathie préservée face au modèle.

Nous retrouvons ce principe d'écriture à la craie grasse noire dans les trois séries, néanmoins, les rajouts graphiques sur les photographies des masques mortuaires n'accentuent pas les expressions des faces qui en sont

dénuées, mais viennent proliférer, envahir le territoire du visage ou déporter un profil. Les balafres graphiques peuvent se résumer en quelques éclats qui viennent parasiter, entacher l'image : faire tache.

Les densités sont variables, les vagabondages et autres griffonnages filandreux peuvent s'accroître jusqu'à un certain degré d'envahissement du modèle alors dissout dans le réseau épais et énervé des traits noirs. Quelques *Face Farces* et *Masques mortuaires* sont en proie à des faisceaux de lignes incisives, de prodigieuses déflagrations graphiques qui dissolvent de leur gerbe hirsute la photographie. Ces incisions sont parfois de véritables rayures, rainures dans la photographie creusée à la pointe sèche. Positives ou négatives, les interventions graphiques sont à la fois matière grasse écrasée et évidement de la matière, creusement du support. Les multiples sismographies sinueuses, insinuées sur et dans la pellicule photographique font écho à la diversité des manifestations picturales sur ces mêmes points de départ.

Les traces de peinture viennent de la même manière souligner, rehausser, redire ponctuellement les tensions ou structures faciales, encadrer, auréoler la figure jusqu'à l'étouffement. Les surfaces de peinture sont orientées par les faces photographiées ; les impulsions picturales sont aussi multiples que les images modèles : du coup de pinceau énergique à la gifle décochée par la main imprégnée de peinture, du voile épais de matière à la mince pellicule diluée en lavis, des giclées denses aux coulures éparses, tout le vocabulaire pictural semble déployé.

Les repeints éclipsent de leurs camouflages plus ou moins denses les structures photographiques ; les masques et autres photomatons font face à d'autres masques de matière picturale.

Les visages photographiés sont rayés, voilés par les surcharges de peinture d'encre de chine et de craie grasse qui les rehaussent simultanément. Les rehauts partent du modèle et le déportent, le débordent jusqu'à le dérober. L'empathie initiale laisse place à un degré d'abstraction qui condamne parfois le support premier, comme s'il fallait évincer, tout en y étant tributaire, l'image photographique première. Rejoué sur la scène d'une esthétique de la surenchère, le modèle photographique est dépassé, disloqué par les surimpressions qui l'exacerbent et l'excèdent.

Rainer en fait trop. Les interventions multiples sont les fards de sa dramaturgie théâtrale. Aussi fait-il appel pour nombre de *Face Farces* et des

Masques mortuaires au registre de l'expressionnisme abstrait : les éclats colorés entachent la figure, la traversent ou l'entourent, jusqu'à l'asphyxie. Le rideau pictural s'expose en surface, les grands formats appellent une peinture lyrique, colorée, aussi maniériste que matiériste. Les faces sont défigurées de balafres jaunes, rouges, bleues ou ensevelies sous les explosions de substance noire : extases de peinture.

L'intervention graphique ou picturale chargée, épaisse, laisse peu de chance à l'image sous-jacente, surchargée des stratifications des recouvrements eux-mêmes. Certaines photographies de masques mortuaires sont englouties sous les multiples couches scripturaires ; les sismographies graphiques et les rayures transparaissent des projections picturales, ce n'est plus la figure photographiée qui sourd en palimpseste mais le premier niveau d'intervention, éloignant encore un peu plus le support imagé.

Car la résistance à l'œuvre dans ces séries de recouvrements qui se présentent comme variations de marques décochées aux surfaces photographiques : des traces ponctuelles, aux voiles partiels, jusqu'aux éclipses totales, c'est avant tout la résistance au support photographique lui-même, à cet intermédiaire reconvoqué, à sa matérialité même. L'artiste corrige la face photographiée, l'exagère, l'outrepasse. En déposant écritures diverses et surfaces de peinture, il s'oppose à la nature du corps photographique. La pellicule-modèle, il l'imprègne, l'enfle de matière, la noie d'encre, la griffe de traits acérés ou l'entaille dans sa chair... A travers ce registre dermatologique, la nature du photographique est transfigurée.

Aller en-deçà et au-delà de la pellicule photo, ainsi Rainer précise-t-il les techniques et modalités d'interventions : pour la photographie du *Masque Mortuaire*, Frederic Grand, « photo/ grattée, allégée ; graissée (couche mince), puis couche épaisse, signée R » ; pour celle de *Masque Mortuaire*, Guillaume I de Prusse : « photo/huile en épaisse couche passée et repassée sur aquarelle signée AR », pour *Masque Mortuaire*, Scharnhorst, « photo d'abord humidifiée et grattée, lavis et encre/ signée AR ». Ces renseignements soulignent l'attachement à la matérialité du rehaut qui se défend de l'immatérialité du document pelliculaire. L'huile de la peinture ou de la craie, l'eau du lavis sont autant de substances qui enduisent et imprègnent le support. La matérialité photographique n'a plus qu'à céder. Celle-ci, engraisée, nourrie, épaissie par les onctions des matières couvrantes ou au contraire grattée,

dépecée à la pointe sèche, est excédée. Les surenchères rhétoriques et plastiques portent atteintes au substrat de la photo.

Le document inaugural est corrompu par les attouchements successifs, en tant que partenaire indispensable (l'artiste affirme ne pouvoir travailler une surface sur laquelle « *il n'y a rien* »), il est à la fois altéré et accentué.

Les surimpressions diverses se montrent comme sur-faces, comme écrans à la surface des photographies avec lesquelles il y a contact et distance. Pour saisir cet écart entre les deux surfaces d'écriture, la rencontre effective avec l'œuvre est indispensable : la photographie recouverte apparaît alors nettement imprécise, l'agrandissement de cette dernière traduit le visage ou le masque photographié dans une faible définition. En effet, la photographie de mauvaise qualité déjà quelque peu altérée est mise à distance, repoussée par les interventions graphiques et picturales incisives qui en soulignent l'imprécision et creusent l'écart. Les empreintes rajoutées après-coup sont des recouvrements en sur-faces. La signature elle-même, inscription systématique et affirmée, prend part à la surface-plan de la photo-tableau. La retranscription photographique de ces œuvres dans les catalogues annule cette distance par un effet de mise à niveau et d'aplanissement.

Sur-faces pour dépasser la surface.

Les linéaments, les ratures, coulures et surcharges de peinture en un certain ordre superposés éprouvent une surface première.

Les relations palimpsesteuses entre les inscriptions et les faces photographiées, motivées par les degrés variables d'empathie et d'abstraction, renvoient à la dialectique transitivité/réflexivité. Ainsi, les compléments graphiques et repeints peuvent-ils être saisis comme symptômes visuels jouant les rôles d'écrans, ils se réfléchissent alors eux-mêmes ; et sont tout autant saisis comme marques signifiantes en dialogue avec le sujet du photographique. Les manifestations figurantes jouées sur le support dont elles se détachent sont également rattachées à la structure sous-jacente dont elles découlent ; elles se mettent ainsi à couler aussi bien réellement que symboliquement, prenant part au signe photographié. Comme dans certaines *Faces Farce* et de nombreux *Masques mortuaires*, les coulures de peinture sont des saignées de la figure. Les événements rajoutés, signifiants plastiques, sont envisagés selon la double dimension réflexive et transitive, matérialisés en surfaces, happés par la figure initiale, ils traversent le support.

Surfaces ou sur-faces, butées ou traversées, les marquages s'inscrivent à la fois sur le corps-support signifiant de la photographie et sur le corps signifié photographié exacerbant encore le dialogue entre abstraction et *empfindung*, entre le se présenter en surface et le représenter, « *tout signe ou procès représentationnel comprend une double dimension – dimension réflexive, se présenter ; dimension transitive, représenter quelque chose- et un double effet ; l'effet de sujet et l'effet d'objet*¹ ». Les taches et tracés divers, figurant et défigurant de leur opacité réflexive, traversent parfois le support comme éléments figuratifs, prolongements de la face photographiée.

Selon le degré d'autonomie des rajouts par rapport au modèle photo, les interventions exposent leur irréductibilité ou leur empathie. Entre déflagrations graphiques autonomes et participations picturales figuratives, fussent-elles défigurantes, les jets colorés deviennent plumes, les traces épaisses se muent en couronnes, les ricochets à la craie grasse cicatrices, vers, mouches...

Rainer, en usant du *particolare* (*petite partie d'une figure*) et du *dettaglio* (*résultat ou trace de l'action*²), maintient la figure dans une oscillation, une dislocation constante, troublée par la participation de la trace figurante et figurée. Les rayures, simultanément, lacèrent le support photo et scarifient la face photographiée.

Parmi les multiples travaux des diverses sources, notre intérêt se portera sur les photographies en proie à des attouchements scripturaux et picturaux d'une densité telle qu'elles éprouvent et dérobent le visage photographié en œuvrant à son effacement.

Les recouvrements sur les photographies des différentes séries sont des réactions épidermiques.

Pour ne pas céder à l'image-modèle, Rainer l'excède et lui résiste, jusqu'à sa mise à mort.

¹ MARIN Louis, *De la représentation*, op. cit., p. 255.

² ARASSE Daniel, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, op. cit., p. 11.

2. Surenchères iconoclastes : résister à la figure

Mobilisant diverses écritures, Arnulf Rainer porte atteinte aux multiples figures photographiées qu'il rehausse et recouvre. Les rajouts qu'il dépose sur chaque photographie de portrait sélectionnée ne seraient-ils pas les marques d'un acte dévastateur ? Les interventions au second degré sur les images déjà-là ne se donnent-elles pas à lire sur le mode du repoussoir ?

Les surenchères graphiques ou picturales, véhémentes et passionnées, ne tendent-elles pas à étouffer l'image première, la repoussant jusqu'à sa destruction ?

- **ENTERREUR**

Rainer semble engagé dans une révolte contre l'image et le visage qu'elle porte. En acteur iconoclaste, il joue le jeu de la dissolution. Ainsi, lorsque l'intervention se fait dense, le visage photographié peut-il s'éclipser dans la matérialité recouvrante qui l'annihile. Prenons pour exemple *Verborgenen Knödel* (*Boulette cachée*,) 1973 [Ill.166], de la série *Face Farces*, nous ne distinguons quasiment plus rien de la figure photographiée de l'artiste que l'on suppose "prise" grimaçante. Perdu dans les éclats colorés de peinture, le visage est asphyxié par les dévers de matière qui le submergent. Cette attaque gestuelle laisse à peine apparaître à travers une couche plus fine de peinture une bouche peut-être, informe, pincée, fermée par la surcharge picturale qui l'enserme. Ce rejet de la face par la densité du recouvrement est rejoué par les griffures dans la peinture : quelques balafres assénées en plus à la figure déjà condamnée.



Ill. 166. *Face Farces, Verborgenen Knödel*, 1973, Encre et huile sur photo, 61 x 46,5 cm

L'auto-enfouissement est déjà un masque mortuaire.

Les multiples couches superposées aux surfaces photographiques ne sont pas sans évoquer le travail antécédent de recouvrement de tableaux, les *Surpeintures*. Il ne s'agit plus avec les séries des faces et têtes photographiées de "peindre pour quitter la peinture", mais de rehausser pour éloigner la figure, l'étouffer. Les surfaces d'écriture, lorsqu'elles sont lourdes de peinture, affirment leur pouvoir iconoclaste en usant des modalités de l'ensevelissement.

La chape noire qui tombe sur le coin de l'œil de *Kopfputz (tête-crépi)*, 1970-1974 [III.167], se présente, aidée par le titre, comme un enduit imperméable qui oblitère la moitié de l'image et du visage. Ce dernier est infirmé par le rideau bouché qui semble se dérouler dans le sens des coulées d'huile opaque. L'œil du portrait photographié dont nous percevons le bas du visage est justement et malencontreusement caché par un pan du rideau pictural : la face est ainsi censurée par le mur de peinture qui façonne son enterrement. Si elle se montre comme les deux morceaux d'un rideau entrouvert au croisement de l'œil méticuleusement caché, la masse compacte de matière se fait également dent féroce ou lame lourde en train de décapiter la figure à moitié masquée. La surface de peinture est ici aussi grattée, éraflée ; cette rêche paroi renvoie aux enfouissements condamnatoires des *Surpeintures* que nous retrouvons partiellement dans la

moitié supérieure de cette pièce de la série *Face Farces*.



III. 167. *Face Farces*, *Kopfputz*, 1970-1974,
Huile sur photo sur bois, 122 x 87 cm

Rainer qualifiait les *Surpeintures*, tableaux recouverts de sombres couches de peinture superposées, d'exercices d'extermination. Les photographies succombent elles aussi aux affronts mortifères, quelques-unes d'entre elles en subissent l'immersion dévorante, jusqu'à leur dissimulation totale. La photo et la figure photographiée sont alors niées par cet acte résolument dommageable. Ainsi, au masque photographié de *Alban Berg*, 1983-1984 [III.168], de la série des *Masques mortuaires*, se substitue un morceau de

peinture abstraite colorée, travaillé semble-t-il en couches successives. Plus rien ne laisse présager un “ quelque chose derrière ” ces coulées de lave destructrices ; un fragment de cadre peut-être vient contredire les concrétions verticales de peinture... Mais de figure, plus rien. Le masque de peinture déporte sa limite, le masque mortuaire d’Alban Berg sous-jacent au magma dévastateur, lui dont la présence est attestée par le titre seulement, ne résiste plus, il est complètement absorbé, débordé, réfuté. La figure est ici déportée à son degré zéro, elle n’est pas défigurée, elle ne figure plus. L’artiste rejoue le briseur d’image qu’il était avant d’en revenir au portrait. En iconoclaste, il ne consume pas les images à la chaux blanchissante comme le faisaient les démolisseurs de figurations divines, mais non sans analogie, il efface le portrait photographié en l’incendiant de couleurs tout à la fois sombres et flamboyantes.



III. 168. *Totenmaske* Alban Berg, 1983-1984, Huile sur photo sur bois, 80 x 60

Rainer artiste-destructeur préférera toujours le côté nocturne, celui de la profanation. Ces interventions signalent l’attentat de la figure. Mais la lutte engagée, rappelée à travers les séries des *Face Farces*, *Têtes de Messerschmidt* et *Masques mortuaires*, se traduit rarement par un recouvrement total.

● ATTAQUER

Plus généralement, le support photographié se montre en proie aux divers exercices d’agression qui lui font face. Les rajouts destructeurs pour exister en tant que tels exhument l’objet de leurs attaques : la surface photographique et la face figurée. Si elle n’est pas complètement niée, la lisibilité de l’image première peut néanmoins être fortement offensée. Les interventions en excédant la surface photographique, attaquent rageusement l’image-modèle. Les ajouts les moins empathiques par rapport au portrait photographié sont de véritables traumas qui viennent scotomiser

et non plus rehausser la figure. Que reste-t-il du masque mortuaire de *Joseph Haydn*, 1983-1984 [III.170], un profil peut-être ? Rien n'est moins certain. Mise à mort du masque : de ce palimpseste complexe de surcharges où s'entremêlent lavis et pâte épaisse, coulures et sinuosités graphiques concentriques, la face figurée semble avoir cédé.

Rainer s'exprime sur ces dialogues sourds, lorsqu'il n'y a plus de sympathie entre l'image et l'inscription qui la travaille, « *le dessin se dépose alors par-dessus, il devient de plus en plus noir, le motif disparaît, comme cela m'arrivait autrefois [...] c'est alors le recouvrement lui-même qui devient le seul et unique sujet, il acquiert sa valeur propre et le thème visuel initial a disparu*¹ ». Ainsi les thèmes visuels que constituent les portraits et masques photographiés peuvent-ils être oblitérés par la surenchère plastique qui les outrepassa et leur résiste.

La pratique du recouvrement des figures participe d'un processus de mise à distance, d'aveuglement. Prenons l'exemple de l'autoportrait recouvert *Blinde Furchen* (*Bandeau sillons*) de 1972 [III.171]. Le visage dont nous distinguons la partie inférieure est aveuglé (comme le titre l'indique) par le voile de peinture éclatante qui le submerge et en occulte le regard. La surcharge incandescente rouge et or est un véritable brasier, métaphore vive de l'holocauste de la figure qui n'est plus épargnée. N'oublions pas les lacérations du papier qui ne font qu'intensifier le saccage de l'image. Qui l'artiste aveugle-t-il à travers ces recouvrements rageurs, la face photographiée ou lui-même ainsi que le spectateur protégés du regard mortifère de la figure désormais voilée-outragée ? « *Tu ne peux voir ma face, car l'homme ne saurait me voir et vivre*² », l'artiste serait-il iconoclaste « *car il est le croyant*³ » ?

Rainer fait de la destruction son geste créateur, en reconvoquant une image pour travailler sa perte, il en affirme la négation. Lorsqu'il revient par les moyens de la peinture, l'artiste ne rehausse plus, il tend à enterrer le visage comme une image interdite, il enfouit l'icône photographique pour, dit-il, « *détruire les idoles millénaires* ». Les interventions picturales rendent sensible la dissolution de la figure, nous assistons à la noyade du portrait

¹ RAINER Arnulf, in *Arnulf Rainer: peintures-surpeintures, 1995-2003*, Exposition, 3 juillet - 25 octobre 2004, Musée national Message biblique Marc Chagall, Nice, Ed. Réunion des Musées Nationaux, 2004.

² Exode 33 : 18, 20.

³ RAINER Arnulf, in *Arnulf Rainer: peintures-surpeintures, 1995-2003*, op. cit.

photographié, comme dans *Grüne Hecke, (Haie verte)*, 1974 [III.172], de la série *Face Farces* où le visage suffoquant s'enfonce dans le remous coloré.

L'attaque de la face photographiée s'affirme elle-même au détriment du modèle rendu parfois invisible, nié par les interventions qui se donnent comme biffures. Ainsi certains masques mortuaires ne sont plus que des surfaces recouvertes, le masque n'y figure plus. Ce que l'artiste exhibe, c'est le ravage de l'image, les coups portés sur le support, sa rage à recouvrir, contre toute mesure. L'*hubris* du rehaut destructeur, nous la retrouvons à travers les deux entailles noires assénées au *Masque Mortuaire* enseveli de peinture visqueuse de *Marie Von Ebner-Eschenbach*, 1983-1984 [III.173], rayé encore d'une croix rouge, telle une encoche. De même, ne faudrait-il pas voir à travers *Totenmaske, Maximilien Robespierre*, 1983-1984 [III.174], traversé de part en part d'une épaisse croix de peinture, la marque du geste négateur qui se signe lui-même ? L'image littéralement barrée est aussi crucifiée. Ici, l'intervention plastique est de l'ordre de la surenchère hostile, elle ne se préoccupe plus de la physionomie du modèle dont l'intégrité est bafouée. Le geste destructeur, lui, éclate, l'artiste « *exhibe [la rature], jusqu'à devenir l'élément essentiel de son œuvre*¹ ». En exagérant le rehaut, il va jusqu'à dissoudre complètement la figure en l'effaçant dans la matière recouvrante. La figure, défigurée car sans forme, est alors indéfinissable.

Rainer mobilise tous les moyens graphiques et picturaux pour offenser l'image. Celle-ci peut être criblée par des coups intempestifs de craie grasse assinée comme des balles tirées : ce sont alors des trouées ravageuses, d'autres fois la surface photographique est littéralement salie par les agrégats de peinture fraîchement dégoulinante. La figure grimaçante de l'artiste dans *Zugenkauer*, (1971) [III.175], par exemple, est souillée des macules picturales décochées, éclatées sur le support doublement entaché des marques couvrante et encrassé des taches que les chromatismes et le titre traduisent en déjections ornithologiques. La dégradation est encore intensifiée par les scarifications de la photographie elle-même, labourée à la pointe sèche. Le substrat photographique est très souvent gratté, comme celui de *Totenmaske, A. stifter* [III.176], photographié en contre-plongée, souligné d'abord de noir, voilé de quelques encres translucides et marques colorées, puis lacéré de micro-sillons qui par endroits ont laminé le support-

¹ GOLDBERG Itzhak, « La crératuration », in *Arnulf Rainer, Visages dérobés*, Galerie Lelong, 18 janvier - 4 mars, Paris, 2006, Ed. de la galerie Lelong, 2006, p. 3.

image. Celui-ci cède, se disloque, s'entrouvre pour découvrir la peau écorchée de l'image, la surface de papier, à vif, sous la photo.

Rainer, par ses interventions secondes, camoufle et enterre les masques de ceux qui sont déjà morts, défigure les visages déjà déformés par les grimaces. La pellicule d'image souffre des dépôts qui la maculent et des écorchements qui la minent.

Lorsque l'intervention reconnaît dans un dialogue formel la figure photographiée, elle n'en est pas moins destructrice. Les blessures réelles du support deviennent symboliques, les agressions épidermiques de la surface photographique traversent l'image, elles atteignent alors la chair même du corps photographié. La surcharge décochée au visage, dans son excès mortifère, participe à la figuration de la défiguration ; les interventions graphiques ou picturales font signe dans l'image, jusqu'à faire saigner la figure photographiée. Il ne s'agit plus de la nier, mais de lui porter atteinte dans ce qu'elle figure. Les *Têtes*, *Masques* et *Faces* voient défiler toutes les formes de l'iconoclastie. Aussi, leur peau photographiée reçoit-elle tous les outrages. En multipliant les gestes d'extermination, Rainer nous propose des séries de mise à mort. Défilent alors les entretiens contradictoires des rehauts figuratifs lorsqu'ils sont précipités sur l'image dans une empathie toute iconoclaste.

Attaqués de frêles rayures ou de larges traits, les reliefs des visages sont désorganisés par les formes altérantes. L'artiste leur assène des marques rageuses qui sont autant d'agressions, telles ces décoches ponctiformes de matière noire que nous retrouvons dans tous ces travaux et qui ne sont pas sans faire écho aux brûlures graphiques noduleuses qui marquent les autoportraits d'Antonin Artaud.

La figure peut être immédiatement affectée par quelques coups portés qui viennent en tourmenter irrémédiablement la forme. Le visage auto-déformé de l'artiste dans *Angst (Peur)*, 1969-1973 [Ill.177], est atteint par des surenchères défigurantes de peinture visqueuse qui le giflent et le criblent. Ces piques se donnent à lire comme taches, impacts de balles, lésions de l'image et du visage. La face trouée est également ligaturée par des coups de pinceau qui semblent avoir suturé les orifices : oreille, bouche, narines et yeux. L'œil justement, de la face de profil, celui que nous aurions pu distinguer, est clairement nié d'une croix noire, qui en écrit la destruction et l'abnégation. Nous retrouvons encore le visage de l'artiste dans *Die Fliegen*,

1970-1975 [III.178], balayé de trois traînées de matière en mouvement. Ces quelques coups de griffes noires traversent la face dans un acte de contestation. Regard et bouche ne sont pas épargnés par ces attaques volantes (*Die Fliegen, Les mouches*) d'où tombent quelques éclats, comme des marques de brûlures sur le corps photographié et le corps photographique.

La violence avec laquelle l'artiste porte atteinte aux portraits photographiés n'est pas sans analogies avec le saccage des affiches raturées et "graphées" des lacérateurs anonymes. Tel un panneau tailladé, *Totenmaske, A Wildgan* [III.179], est vivement lacéré comme balayé de griffures impétueuses dont l'emportement lui tranche la gorge et obture d'un même jet les points de repère de la face : bouche, nez, yeux.

Nous retrouvons cette permanence du regard nié, aveuglé chez Rainer qui se complait à l'aide d'un graphéin mortifère à creuser d'absence le regard, à miner les yeux. Les blessures de l'œil sont nombreuses. Point central du visage, objet même de la visageité, en s'attaquant au regard, l'artiste massacre la figure, il œuvre sa catastrophe.

L'explosion de peinture, jetée en paquet de lignes incisives, vient justement censurer l'œil certainement déjà clos du profil de *Totenmaske, HL. Vinzenz Palloti*, 1983-1984 [III.180]. Lacéré par les coups qui lui sont donnés, le masque se met aussi à saigner, à dégouliner de peinture sombre. Le profil de *Schwarze Federn auf dem Stirn (Plumes noires sur le front)*, 1971 [III.181], est à la fois gratté et emplâtré de peinture à l'endroit du regard. Mais cette attaque en creux et en plein se donne également comme une riposte vive qui vient souffler le visage, casser l'image et scalper la *Face* qui se prend en pleine face l'accent dévastateur. Nous retrouvons ces actes de vandalisme à travers certaines pièces agressées de déflagrations graphiques en faisceau d'une densité telle que les filaments nerveux ruinent la lisibilité de la figure, la liquéfient, comme la dévastatrice chevelure de graphite noir de l'autportrait recouvert *Strähnenhaar mit Glatze (Mèches de cheveux et calvitie)*, de 1974 [III.182].

Parfois ce sont quelques griffes épaisses qui d'un même élan ravageur ruinent bouche, nez, regard. Les saccages convulsifs attaquent la face photographiée dans des jeux de massacre. L'empathie scripturaire conduit au meurtre, à la strangulation.

Lorsqu'il revient sur la face éternelle de certains masques élogieux, Rainer travaille l'abject en dialoguant avec les formes du modèle pour mieux le creuser, le vider, le traverser et le suturer de lignes noires. Prenons le *Totenmaske, Karl Schönher* [III.183] ou celui de *Gustav Mahler* [III.184], ils sont nombreux à être ainsi envahis, dévorés par des rayures incisives ou des filaments sinueux qui s'entremêlent pour mieux les condamner. Chaque filament écrasé de graphite est un point de suture irrévérencieux. Les bouches sont violemment cousues, de même que les regards aveuglés sont crevés.

Les bustes de Messerschmidt, *via* la photographie, subissent les mêmes affronts scripturaires à la craie grasse noire. L'accentuation à l'excès de leurs traits en une sismographie grouillante plus ou moins prononcée aboutit parfois à une dévoration de la face. Percés de noir, les yeux écartelés de masses compactes de cils ignobles se font orbites sanguinolentes dans le buste de *Lieblächler, 1975-1976* [III.185]. Funestement souriant, étranglé par les tracés, il exsude l'horreur. Les sillons sinueux, en nombre, innervent l'image, suintent des orifices. Leurs graphies dégoulinantes se referment sur la face qu'elles ouvrent pour découvrir la figure toujours souriante de l'écorché. En rehaussant les lignes de la structure faciale, Rainer creuse à vif le masque. Chaque décoche de crayon est une surcharge qui travaille la faillite de la figure. Les *Têtes* de Messerschmidt sont minées de failles de pastel noir. Elles sont lézardées de ces faisceaux pullulant de lignes rongeuses qui se font discrètes lorsqu'elles ne prolifèrent pas en nuées.

Les gribouillis sur les *Faces, Têtes* et autres *Masques*, sont autant d'agressions qui viennent abîmer la surface et transgresser la figure photographiée.

En ce sens, pouvons-nous évoquer dans un bref rapport d'analogie le travail sur photographies de Vincent Cordebard. A l'instar de Rainer, Cordebard intervient sur ces premières images, en l'occurrence, des visages en gros plan qui semblent venir tout droit de l'intimité de l'album-photos. L'artiste ne laisse aucune chance au portrait qu'il consomme de griffures d'encre de chine sans respect pour la forme qu'il recouvre ou qu'il suture avec une empathie non moins iconoclaste. Les mutilations noires échardées à la plume atteignent, comme chez Rainer, la peau photographique elle-même. Nous retrouvons des similitudes plastiques dans la virulence de l'intervention. Ecorchée vive, la figure violentée ne résiste pas à l'affront qui

l'évide et l'obstrue simultanément. Cordebard marque de cicatrices, comme autant de coutures ignobles qui viennent sceller la transgression. *Sans titre 10. VII. 89* de la série *L'âge de la Licorne*, 1989-1991, exhibe la dévastation du portrait en gros plan d'une jeune femme. Son visage est embarbelé, lardé de griffures sombres qui viennent démanteler tout espoir de visageïté. L'atteinte, sur l'irréversible du visage photographié en plan rapproché d'un enfant décédé, est irréversible et scandaleuse. La petite victime y éprouve une seconde mort. Le titre de cette série n'éclaire que sa propre contradiction. Pourquoi l'avoir nommée *Conversations faites à un enfant mort*, 1991-1992 [III.187], lorsqu'il n'est question que de meurtre ? La figure outragée par les coups graphiques rajoutés est niée, désincarnée. Cordebard, vitrioleur d'image, récusé toute responsabilité levinassienne. Ni humanité ni transcendance, « *un tel acharnement [est] comme une mort symbolique portée à l'encontre du visage*¹ ».

Les figures photographiées chez Rainer accusent les interventions défigurantes. La décomposition n'y est-elle pas figurée ? Les rehauts mortifères chez Rainer, aussi nombreux que les maladies de peau, ne rappellent-ils pas « *l'horrible infection* » de la *Charogne* ?

Les dégradations impures sont des signifiants parasites qui font signe lorsqu'ils s'incarnent en vermine ou en mouches torturantes dans *Der Von dem Fliegen Gequälte (Messerschmidt)*, 1977 [III.186], par exemple. La figure gangrenée sombre dans la décomposition ; Rainer, lorsqu'il décoche une marque, tel un point d'accroche sur la face, ouvre une brèche d'où découle l'infection graphique, à moins que ce ne soit un essaim de larves infernales. L'artiste mine la figure par des perforations appuyées de craie grasse, « *d'où sortaient de noirs bataillons/ de larves qui coulaient comme un épais liquide [...]*² ». Les *Masques mortuaires* subissent aussi la mise en scène de leur délabrement. La surenchère tourne à la dégradation. Dès lors, la belle image peut être déliquescente des taches putrides d'encre légères, comme à travers *Totenmaske, Baron Cuvier* [III.188]. Il s'offre à présent rongé de petites flaques corrosives, égouttement d'eau forte qui attaque de sa morsure la peau du moulage ne résistant plus à l'érosion. Les efflorescences de taches diluées sur ce masque enflent le support photographique et entament

¹ BAQUE Dominique, *Visages : du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Ed. Du Regard, 2007, p. 96.

² BAUDELAIRE Charles, *Une Charogne, Les Fleurs du Mal*, 1861.

(entachent) la face simultanément tuméfiée et érodée. Elle est dissoute en *memento mori* pourrissant.

D'autres fois, ce sont des vermisseaux discrets, tracés en boucles autour et sur le masque qui viennent "asticoter" et corrompre la figure, la présenter comme ruine... quand elle ne fait pas face à des supplices graphiques et picturaux, à des attouchements multiples, des coups rageurs qui simultanément l'enserrent, la criblent d'attaques incisives, la scarifient et la lacèrent de traces, l'obscurcissent et l'amoindrissent, l'enterrent et l'excavent d'une graphie acharnée qui signe la mortification du portrait photographié, le fait dégouliner, saigner en martyr d'un rehaut criminel comme dans *Totenmaske, Joseph Haydn*, 1982-1984 [III.189], quasiment dissout. Devant cette face dégoulinante, nous pouvons faire résonner quelques parentés avec la série postérieure du britannique Roy Adzak, *La Modification*, 1983-1985 [III.169]. En correspondance avec Rainer, qui, pour enrayer ce qui nomme « *l'irregardable absolu* », travaille la mise à mort de la figure par des rajouts iconoclastes (sans oublier l'autoportrait photographique en défunt des années cinquante), Adzak œuvre la mortification de sa propre face. Ainsi, *La Modification* fait défiler les visages possibles des attaques affligées au visage de l'artiste. Atteint d'une leucémie, Adzak rend visible le travail de la mort invisible. Il la figure à travers un série de trente-six autoportraits photographiques, modifications successives, altérations funèbres de son visage qu'il rehausse de matière sanguinolente, qu'il enterre d'argile ou de plâtre, qu'il masque de bandelettes ou encore étouffe d'un sac. La figure est à la fois blessée et pansée, recouverte, torturée, outragée... Les différentes interventions sont autant de masques mortuaires défigurants. *La Modification* ce sont les faces plurielles de la décomposition de la figure humaine, c'est sa mortification. Adzak joue la mort pour conjurer celle dont il ne résistera pas, deux ans plus tard.



III. 169. Roy Adzak, *La Modification*, 1983-1984, Clichés extraits de la série



III. 170. *Totenmaske*, Joseph Haydn, 1983-1984, Crayon gras et huile sur photo sur bois, 120 x 80 cm



III. 171. *Face Farces*, Blinde Furchen, 1972, Huile sur photo, 80 x 50 cm



III. 172. *Face Farces*, Grüne Hecke, 1974, Huile sur photo, 47 x 61 cm



III. 173. *Totenmaske*, Marie Von Ebner-Eschenbach, 1983-1984, Craie grasse et huile sur photo, 120 x 80 cm



III. 174. *Totenmaske*, Maximilien Robespierre, 1983-1984, Craie grasse et huile sur photo, 120 x 80 cm



III. 175. *Face Farces*, Zugenkauer, Huile sur photo, 122 x 87 cm



III. 176. *Totensmake*, A. Stifter, Huile sur photo, 48 x 59,8 cm



III. 177. *Face Farces, Angst*, 1969-1973, Huile sur photo sur bois, 120 X 88 cm



III. 178. *Face Farces, Die Fliegen*, 1970-1975, Craie grasse et huile sur photo sur bois, 50 x 60 cm



III. 179. *Totenmaske, A. Wildgan*, Craie grasse sur photo grattée, 60 x 50 cm



III. 180. *Totenmaske, H.L. Vinzenz Pallotti*, Craie grasse et huile sur photo sur bois, 47 x 31 cm



III. 181. *Face Farces, Schwarze Federn auf dem Stirn*, 1971, Craie grasse et huile sur photo grattée, 122 x 87 cm



III. 182. *Face Farces, Strähnenhaar mit Glatze*, 1974, Crayon graphite, sur photo, 30 x 40cm



III. 183. *Totenmaske*, Karl Schönherr, Craie grasse sur photo grattée, 60 x 50 cm



III. 184. *Totenmaske*, Gustav Mahler, Craie grasse sur photo grattée, 60 x 50 cm



III. 185. *Messerschmidt, Lieblächer*, 1975-1976, Graphite et craie grasse sur photo, 61 x 47,7 cm



III. 186. *Messerschmidt, Der Von dem Fliegen Gequälte*, 1977, Craie grasse et encre sur photo, 23 x 18 cm



III. 187. Vincent Cordebard, *Conversations faites à un enfant mort*, 1991, Encre sur photo, 16 x 18 cm



III. 188. *Totenmaske*, Baron Cuvier, 1980, Encre et craie grasse sur photo, 80 x 60 cm



III. 189. *Totenmaske*, Joseph Haydn, 1982, crayon gras et huile sur photo, 120 x 80 cm

● MARTYRISER

La mise à mort rappelle la figure de la Passion. Rainer, artiste passionné, noyé dans le mysticisme, use du vocabulaire de la douleur christique. Il en incorpore les iconographies. Il se présente donc auto-enfoui, noyé dans l'affliction picturale dans *Als toter aus dem dach*, (*Comme un mort sur le toit*), 1973 [III.190]. Le visage désolé, jeté en arrière repeint d'un bleu mystique, est écorché de rehauts aux chromatismes vifs et de lacérations réelles du support. Photographié la bouche ouverte, l'artiste à travers ce travail rend sensible le cri de douleur du supplicié de peinture. Rainer immole les figures photographiées.

La surenchère plastique qu'il rajoute à la photographie est une surface d'écriture



III. 190. *Face Farces, Als Toter aus dem Dach*, 1973, Huile et craie grasse sur photo grattée, 47 x 62 cm

affligeante. Le geste est injurieux. Faces, bustes et Masques portent tous les stigmates du corps supplicié. Les attaques ponctuelles à la craie grasse ne seraient-elles pas les marques de quelques clous ? Les portraits subissent les actions profanatrices de l'artiste qui peint son propre sacrifice à travers certaines pièces de la série *Face Farces*. Lorsqu'il revient par les moyens de la couleur, il n'est pas rare que l'image se transforme en peinture *dolorosa*, tourmentée par la mort et le sacrifice. Lecteur passionné de Cioran, Rainer est influencé par les positions nihilistes de l'écrivain, « *Nous avons été portés aux rangs de l'irrémediable, nous sommes matière transportée de douleur, viande hurlante, squelette rongé par les cris et même nos silences ne sont que plaintes étouffées*¹ ».

¹ Cité par Zweite Armin, « Du visage éternel à la grimace mortuaire », in *Arnulf Rainer : mort et sacrifice*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Galeries contemporaines, 1^{er} février-26 mars 1984, Paris, Ed. du Centre Georges Pompidou, 1984, p. 10.

Dans *Angestregter blick (Regard tendu)*, 1971 [III.194], c'est un corps supplicié, torturé par quatre grandes incisions noires d'où coulent des flux de peinture-sang. Rainer réanime les figures de la Passion, et la plus dramatique d'entre-elles, celle de Grünewald dans le retable d'Issenheim, « *aucun autre peintre ne paraît être allé aussi loin dans l'évocation de la souffrance, aucun n'a apporté une telle passion dans la représentation du sacrifice*¹ ». Des flots rouge-sang jaillissent de la figure crucifiée, écorchée, voire écartelée comme dans *Autoportrait*, 1975-1980 [III.195], identification christique de l'artiste, épinglé en croix. La matière visqueuse dont il recouvre la photographie dépeint la figure comme dépecée à vif.

Ce ne sont plus des attaques graphiques mais des flèches sacrificielles, ou des couronnes d'épines qui assaillent et recouvrent les visages. Les surenchères plastiques sont les traces martyres pour des défigurations blasphématoires. Pour Baselitz, « *l'invention de Grünewald, c'est évidemment son idée de peindre une veine- non sous la peau – mais au-dessus*² ». Nous retrouvons cette acception chez Arnulf Rainer lorsqu'il fait éclater les filets de sang, comme ceux du *Christ mort*, à la surface des photographies. Aussi pouvons-nous repérer le rideau sanguinolent qui obstrue autant qu'il dégoutte du *Masque Mortuaire* passionné de *Beethoven*, 1979 [III.196]. Comme Grünewald, Rainer cherche à intensifier l'incision, l'expression de la souffrance, en portant atteinte à la figure sacrifiée sans transcendance.

Plus tard, l'artiste viennois s'attaquera directement au portrait christique, à sa représentation. Il choisira alors de revenir picturalement sur les crucifixions de Grünewald, (*Kristusdarstellungen*), 1981, ou plutôt sur des reproductions de détails du retable d'Issenheim, eux-mêmes reproduits dans des catalogues d'expositions.

La crucifixion, c'est aussi celle de l'image, affligée par les rehauts graphiques et les traces picturales. En peinture, Rainer use du schéma cruciforme dont il disposait déjà pour enterrer les toiles des *Surpeintures* en les figeant dans des contradictions horizontales et verticales de matière épaisse. Le motif de la croix préalablement expérimenté à travers les *Crucifixions* de 1956-1957³, fait retour, après les recouvrements de portraits photographiques divers, en

¹ LECOQ-RAMOND Sylvie, in *Variations autour de la crucifixion : Regards contemporains sur Grünewald*, Musée d'Unterlinden, Colmar, 1993, p13.

² BASELITZ Georges, Entretien avec Froment Jean-Louis et Poinot Jean-Marc, in *Baselitz, Sculptures*, catalogue d'exposition, Bordeaux, CAPC, 1983.

³ La série des *Crucifixions* compte une quinzaine de croix fabriquées par assemblage de plaques de bois recouvertes de peinture.

1982, avec le cycle des *Croix*. La croix est réalisée par modification de la forme du châssis. Schème récurrent dans l'œuvre de Rainer, nous retrouvons également la croix sur les faces photographiées qu'il raye et barre littéralement de deux décoches croisées.

Artiste de la double peine, Rainer afflige ce qui l'est déjà. En s'attaquant au visage, fut-il photographié, fut-il mort, il affirme un geste profanateur. Le visage, la face humaine, est objet sacré. Sa destruction est sacrilège. La responsabilité toute lévinassienne du visage cède la place à la responsabilité de l'artiste qui, dans cette seconde moitié du XX^{ème} siècle, est toujours un acteur de l'après Auschwitz. Figure de l'irreprésentable, à l'époque où, selon Adorno, il n'y a plus de poésie possible, le corps humain, sa face, torturée par l'homme, sont suppliciés par l'artiste, « *la renaissance du portrait ne pouvait que prendre les formes d'une mise à mort expiatoire*¹ ». Pour réparer le crime, l'acte est destructeur. La crise théologique, la perte de sens affectent la représentation de la figure humaine, des *Otages*² aux figures renversées³ jusqu'aux surenchères iconoclastes raineriennes, elle subit toutes les profanations esthétiques. Ainsi, les *Têtes* de Fautrier sont autant de marques de violences. Les « *peintures infamantes*⁴ » de Baselitz sont systématiquement retournées, peintes la tête en bas à partir de 1969, l'année où Rainer s'attaque à sa série des *Face Farces*. Nous retrouvons chez Baselitz l'engagement du peintre contre la peinture et la dénaturation de l'image. La défiguration de la figure humaine par l'artiste comme dans *Elke VI*, 1976 [Ill.191] traduit le malaise de la peinture allemande. Baselitz se décharge sur la toile. Enfouie dans la matière, telle *Elke* bâillonnée dans un brasier de peinture et renversée, la figure est signifiée par son anéantissement. Comme chez Rainer, elle subit la matière informe, elle est défigurée.



Ill. 191. Georges Baselitz, *Elke VI*, 1976, Huile sur toile, 200 x 162 cm, Coll. Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne

¹ BUISINE Alain, « L'indéfigurable même », in *Le Portrait dans l'art contemporain 1945 – 1992*, PERLEIN Gilbert (Dir.), Nice, MAMCO, 1992, p. 31.

² Jean FAUTRIER, *Les Otages*, 1945.

³ Georges BASELITZ.

⁴ *BASELITZ Georges*, expression formulée par l'artiste, rencontre au Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne lors du montage de l'exposition *Les tableaux russes*, 9 février-22 avril 2007, Saint-Etienne.

La culpabilité n'est pas moins marquée dans la Vienne des années soixante, toujours imprégnée du conservatisme du règne des Habsbourg et marquée de la blessure indélébile de l'austrofascisme. Sous le joug d'une église catholique autoritaire et d'un climat conservateur et rétrograde, les artistes viennois trouvent l'effervescence nécessaire pour des impulsions réactives, « *l'artiste n'est que le miroir retourné et renvoyé du mal de l'époque, double sacrificiel offert en holocauste à la souffrance des peuples*¹ ». La posture iconoclaste de Rainer n'est-elle pas l'œuvre d'une réaction à l'angoisse d'une époque ? Les écritures multiples sur l'image en palimpseste pourraient-elle laisser sourdre la figure en repentir, dans les deux sens du terme ?

La prise en charge de la culpabilité dans cette société ultra-conservatrice des années soixante va jusqu'à l'incorporation, au sacrifice des artistes actionnistes influencés par les actions antérieures de Rainer. L'agressivité se trouve retournée vers et sur le corps littéralement blessé et mutilé, comme pour abîmer le corps même de la société viennoise post-fasciste. Le corps humain est à partir de 1945 la matière plastique des artistes autrichiens. Les actionnistes viennois tels Günter Brus, Hermann Nitsch ou encore Rudolph Schwarzkogler, s'en prennent violemment au corps. Les mises en scène suppliciantes des acteurs du body art traitent de la mise à mort de la représentation de la figure humaine. Le corps est sacrifié, « *le corps est dans l'actionnisme, le support principal du discours artistique. Il y est soumis à des rituels, intervient comme base de l'image ou du champ d'expérimentation : il est blessé, profané, bandé, momifié [...]*² ».

Dans un climat autrichien conservateur et inhibé, l'atteinte du corps est mue par une intention cathartique. Gunter Brus réalise une quarantaine d'actions entre 1964 et 1970 au travers desquelles il use de formules sado-masochistes. Par des épreuves réelles ou symboliques, il cherche à rendre sensible un « *monde de la cruauté* » afin de « *se purifier des toxines de la*



III. 192. Gunter Brus, *Auto-peinture*, 1964, photographie de la performance

¹ De MEREDIEU Florence, *Antonin Artaud : portraits et gris-gris*, Paris, Blusson, 1984, p. 43.

² PERRIER Danièle, avant-propos du catalogue d'exposition *A la recherche de l'Eden*, Vienne, 1950-1990, Musée d'art et d'histoire de Fribourg, 1990.

civilisation ». *Auto-peinture* de 1964 [III.192] est une performance durant laquelle Gunter Brus se recouvre entièrement de peinture blanche, puis se scinde symboliquement en deux en s'imprimant le buste d'une entaille-cicatrice verticale de peinture noire qui lui traverse le visage-masque. Comme les photographies de Rainer, la figure chez Brus est le lieu de tous les marquages palimpsestueux

De la même génération qu'Arnulf Rainer, l'artiste allemand Dieter Appelt travaille lui aussi la surface de la figure humaine. Influencé par les viennois, il expose lors de performances corporelles photographiées son propre corps à toutes sortes de dégradations et tortures. Dans les années soixante-dix, il réalise un ensemble photographique, *Aus Erinnerungsspur* (Du souvenir)



III. 193. Dieter Appelt, *Aus Erinnerungsspur*, 1979, tirage argentique, série de trois photographies, 39 x 28 cm

[III.193], expérimentant sa propre mutation cadavérique : momifié, pendu, écartelé, enterré, « *mais sans qu'aucune promesse de Résurrection ne soit envisagée*¹ ». Par assimilation cadavérique, il se recouvre d'un masque de matière destructrice qui révèle sa désagrégation.

En 1957, bien avant son travail sur photographies, Arnulf Rainer publie un texte qu'il intitule *Perspectives de l'anéantissement*, inscrivant « *l'insatisfaction et la révolte [comme étant] les vrais moteurs de la peinture* ». L'artiste

partage avec ses contemporains autrichiens, par l'intermédiation de l'image photographique, l'iconoclastie de la face et l'expérience de la souffrance. En s'en prenant à la figure humaine, il poursuit son engagement destructeur. La défiguration paraît blasphématoire, la damnation à l'œuvre fait voler en éclats difformes le portrait humaniste. En détracteur, Rainer ne s'attaque pas innocemment à l'intouchable, il sacrifie l'image du visage et l'objet tabou, la "face éternelle" sacralisée du masque funèbre. Il décapite le *Masque Mortuaire* élogieux, comme celui de *Marat*, 1978 [III.197], le transformant sur le coup en Holopherne assassiné.

En altérant le visage, ne s'attaque-t-il pas par des intentions défigurantes à la figure du masque, à la ressemblance ?

¹ FRIZOT Michel, *Dieter Appelt*, Photo poche n°54, Arles, Actes Sud, 2005, p. 102



III. 194. *Face Farces, Angestrengter Blick*, 1971, Huile et encre sur photo, 24 x 18 cm



III. 195. *Faces Farces, Sans-titre*, Craie grasse et huile sur photo, 60,7 x 50,5 cm



III. 196. *Totenmaske, Beethoven*, 1979, Huile sur photo, 23 x 19 cm



III. 197. *Totenmaske, Marat*, 1978, Craie grasse et huile sur photo, 60 x 50,5 cm

3. Défilé des masques

« *D'autres gens changent de visage avec une rapidité inquiétante. Ils les essaient l'un après l'autre, et les usent*¹ ». Rainer Maria Rilke

Les adjonctions profanatrices et destructrices de Rainer attaquent la surface épidermique de l'image et celle de la face photographiée ; elles minent ainsi l'aspect premier du modèle. Ce dernier, recouvert, attaqué, rayé, ne se ressemble plus. Son identité est enrayée. Atteinte, transgressée, la figure sur-peinte est déportée hors de son visage premier. Rainer détourne les figures photographiées dans des degrés divers de dissemblance, jusqu'à, cas extrêmes, leur dissolution totale.

Les multiples dévastations graphiques et picturales ne seraient-elles pas aussi mobilisées par l'artiste pour résister à la ressemblance des modèles ? Les surenchères plastiques dénaturantes ne sont-elles pas déjà informées par des faces préalablement déformées ? Ne cherche-t-il pas à s'écarter de sa propre face à la recherche des (de ses) formes autres dans le face-à-face joué avec le photomaton ?

Les modèles retenus pour la série *Face Farces*, de multiples photographies de son propre visage, sont les champs d'expérimentation des disjonctions possibles d'une même face. Rainer y figure défiguré par les grimaces les plus poussées qui semblent le déloger hors de sa propre figure. Ne tente-t-il pas à travers les déplacements excessifs de ses traits, de ses muscles faciaux, de ses expressions exagérées, de s'arracher de son propre masque, de muer de sa propre face ?

La transmutation de la bonne forme reconnaissable de son visage pour des faciès informes expulse la face identifiable (identique) de l'artiste. Les modifications successives de son visage lors des prises de vue photographiques inscrivent dans sa chair même son engagement pour la

¹ RILKE Rainer Maria, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Seuil, 1929, p. 13.

défiguration, contre le masque de la ressemblance qui fige l'identité dans l'identique à soi-même.

Repoussant avec excès la face de son *persona* (le masque) dénaturé par la grimace et par l'atteinte graphique, l'artiste incorpore d'autres masques. L'investissement de Rainer pour s'éloigner de son propre modèle semble s'inscrire sur le mode du travestissement. Se reconnaît-il dans ses doubles défigurés ? Ne trouve-t-il pas conséquemment des doubles de lui-même dans d'autres figures ?

Est-ce un hasard si les rehauts d'écritures palimpsestueuses sur faces photographiées découlent sur les *Têtes de caractère* (photographiées) du sculpteur baroque autrichien Messerschmidt ? Les expressions les plus ostensibles et marquantes glissent des autoportraits photographiques de Rainer aux bustes de Messerschmidt. Deux-cent ans plus tard, le peintre s'y retrouve dans les démesures pathognomoniques inscrites dans le marbre, perçues à l'époque comme outrageantes et transgressives. Que transgressait alors Messerschmidt hormis son propre faciès qu'il rêvait de briser pour expulser et donner forme, sous le coup de contorsions extrêmes, à tous ses autres ?

Les *Têtes de caractère* du sculpteur comme les *Faces* jouées de Rainer, déformées pour échapper à leur propre figure, puis défigurées à nouveau par les recouvrements plastiques ne se présentent-elles pas comme masques ? Ne s'agissait-il pas corrélativement pour les deux artistes d'envisager, à travers une démarche sérielle et prolifique, les multitudes latentes d'une même face, les défilés de ses masques ?

En voulant échapper au masque, Rainer fatalement s'y engouffre. Aussi, nous ne sommes pas surpris de voir les surfaces d'inscription sur faces photographiées inquiéter ensuite le modèle-même du masque, le masque mortuaire ; sa représentation photographique.

• MASQUES MORTUAIRES

Après s'être penché sur les surenchères défigurantes de son visage et les *Têtes* de Messerschmidt tout autant déformées par les expressions grandiloquentes, l'artiste se retourne de l'autre côté, sur les visages

impassibles des masques mortuaires. Aux faces tonitruantes succèdent les visages mutiques, lieux de toutes les expressions condensées, s'annulant les unes les autres. « *Après dix ans de contorsions spasmodiques, je fus ému par ces visages de morts : leur caractère transitoire et douloureux, leur perte d'intérêt et d'affect. Plus de grimaces, plus de pseudo-adaptation psychophysique, plus de désir de communiquer, plus de besoin d'impressionner, plus de déformation, de caricature, plus d'exagération maniérée, rien de tout cela ici. En échange, l'indifférence comme si c'était la finalité dernière de la vie. Le visage de ceux qui souffrent, de ceux qui sont délivrés, de ceux qui ont cessé de combattre, de ceux qui se sont apaisés [...]*¹ ». Rainer quitte l'autoreprésentation faciale déportée dans l'exagération expressive pour sa contre-forme : la face ascétique, désaffectée, détachée de toute forme d'émotion formulée par le masque mortuaire. Il glisse de la différence hyperbolique à l'indifférence profonde.

Sur le masque mortuaire est imprimée l'expression définitive. Pour Rainer, « *le masque de mort est l'ultime témoignage de l'expression humaine. C'est le portrait d'une "attitude artistique". C'est le dernier effort de la vie pour s'exprimer encore une fois. C'est une représentation du visage humain avant son entrée définitive dans l'informe et dans l'illimité [...] pendant dialectique à notre besoin d'expression et d'émotion*² ».

Le masque, c'est ce qui adhère et se détache tout autant, retenant en son sein tous les symptômes et mouvements travaillés par le vivant. Il confirme la forme, l'ultime *persona*. Concrétion et consécration, il est la somme de tous les visages préalables, la figure reposée de toutes les animations qui l'ont affectée. « *Le repos d'un visage n'est que l'homéostasie d'innombrables mouvements qui se sont apaisés ou qui vont renaître*³ ». Nous sommes ici du côté de la stase permanente. Le masque mortuaire, c'est la dernière figure, le dernier masque que portera le visage.

Est-ce d'ailleurs le visage qui le porte, ou le masque qui supporte une dernière fois le visage ? La mort donne forme, selon la formule de Max Picard, au « *visage-guide* », elle rend visible toutes les physionomies pétrifiées, relevées ensuite par le masque. « *Dans la mort, le "visage-guide" se*

¹ RAINER Arnulf, « Comme si c'était définitif », 1978, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ CLAIR Jean, « Petit dictionnaire désordonné de l'âme et du corps », in *L'âme au corps : arts et sciences, 1793-1993*, CLAIR Jean (Dir.), exposition, Paris, Galerie nationale du Grand Palais, 19 octobre 1993 - 24 janvier 1994, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Gallimard, Electa, 1994, p. 48.

place sur le visage ; il se fond avec lui et le confirme. Cette confirmation par le « visage-guide », cette fonte des deux visages, c'est le visage du mort. Mais plus encore : le visage du mort est une sorte de nouveau "visage-guide" pour un nouveau vivant¹ ». Le « visage-guide » pris dans le masque mortuaire serait l'indice du visage du mort à la ressemblance du vivant.

Après avoir ouvert le dialogue avec les modèles photographiques déjà écartés de leurs modèles par des déformations faciales : travaillés par la dissemblance (ses *Faces* et les *Têtes de caractère*), Rainer interroge ce qui apparaît comme l'image même de ce qui se ressemble, sans écart : le masque mortuaire.

Le masque mortuaire, comme le masque-enduit que l'on s'applique sur le visage, est une prise d'empreinte au contact direct avec l'objet. Le modèle, lui-même, ne peut plus s'échapper, ne peut plus dissembler. Le cadavre, modèle du masque mortuaire, comme le souligne Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire*, devient image, il ressemble à lui-même. En ce sens, pour l'écrivain, il est le paradigme même de l'image ; « [...] je le vois, parfaitement semblable à lui-même ; il se ressemble. Le cadavre est sa propre image² ». Pour Blanchot, l'image et sa ressemblance relèvent de l'étrangeté cadavérique. De même que le cadavre, le masque est la métamorphose de la figure humaine en image.

Le masque mortuaire est un objet qui colle à son image. Il adhère au référent, il lui a même collé à la peau, il en a ainsi retenu la forme de sa ressemblance excessive. Mais, à quoi le masque mortuaire ressemble-t-il ? Figure-t-il la face de la mort ou fait-il office d'effigie substitutionnelle en offrant un visage survivant, à l'image du vivant ? Notons que la pratique du moulage du visage peut être aussi bien réalisée sur le vif que sur le défunt. Alors, « dans un mouvement symétrique [...], l'empreinte du vivant tend à mortifier la ressemblance, tandis que celle du mort est faite pour préserver quelque chose de sa ressemblance de vie³ ».

Lorsqu'il interroge les relations entre figure portraiturée, masque et mort, Louis Marin relate⁴ l'histoire du portrait de l'Abbé de Saint-Cyran [III.198] peint par Philippe de Champaigne en 1647-1648. Le portrait porte l'inscription suivante : « Aetas 62 : 1643 » : l'âge du modèle à la date de sa

¹ PICARD Max, *Le visage humain*, Paris, Buchet/Chastel, 1962, p. 26.

² BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1998, p. 350-351.

³ DIDI-HUBERMAN Georges, *L'empreinte*, op. cit., p. 64.

⁴ MARIN Louis, « Le portrait le masque et la mort », *ArtPress* n° 177, 1993, p. 32.

mort. Philippe de Champaigne a réalisé le portrait (en vivant) de l'abbé de Saint Cyran après sa mort, d'après le masque mortuaire conservant les traits vivants du défunt. Le modèle vivant du peintre est le moulage du mort. Le masque mortuaire serait-il capable de conserver et de condenser l'image de la vie ? « *Ce portrait qui porte, en 1647-1648, présence du vif est celui d'un absent ; c'est le masque d'un mort devenu portrait vivant. Portrait de M. de Saint-Cyran par Philippe de Champaigne, tiré d'après son masque mortuaire [...]*¹ ». Le masque est pris pour être le vrai visage du modèle, il « *est ainsi la vérité du visage vivant où s'inscrit l'ultime expression de vie*² ». Louis Marin souligne à travers cet exemple l'inversion possible à partir du modèle masque mortuaire, du mouvement représentationnel.



Ill. 198. Philippe de Champaigne, *Portrait de l'abbé de Saint-Cyran*, vers 1646, Huile sur toile, 73 x 58 cm, Musée de Grenoble

Le masque mortuaire garderait donc en ses replis, son modèle-même. Représentation ou effigie de son double il révélerait l'essence du vivant.

Dans un ouvrage publié en 1966 à Berlin, *Portrait et coutume- Étude de la fonction picturale des effigies*, à l'époque où Rainer s'engageait sur la voie du portrait, W. Bruckner constatait un intérêt exceptionnel porté sur les masques mortuaires pendant la période de l'entre-deux guerres. En témoigne le relevé des publications telles que *Le visage éternel*, Leipzig, 1926 de E. Benkard, *Masques mortuaires*, Leipzig, 1927, de R. Langer ou encore *Le dernier visage*, Leipzig, 1929, de E. Friedell. Après la seconde guerre mondiale, un regain d'attention est perceptible. Notons la parution de l'ouvrage de F. Eschen, *Le dernier portrait. Masques mortuaires de personnalités du passé et du présent*, Berlin 1967. L'iconographie du masque mortuaire se popularise. Werner Hofmann remarque³ que de nombreuses images-modèles exploitées par Rainer sont tirées de l'anthologie de Benkard, *La face éternelle*.

Dans ce contexte culturel et historique, la fascination pour la dernière image soulève des questionnements vis-à-vis de la mort. Il s'agit de lui donner

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ HOFMANN Werner, in Arnulf Rainer, *Métaphores de la mort*, Grenoble, Magasin – Centre d'Art Contemporain de Grenoble, 1987, non paginé.

forme, de l'envisager avec une figure éternelle, de la signifier à travers le signifiant masque.

Ce dernier portrait est paradoxalement considéré comme « *le visage de l'être humain* », perçu comme objet transcendantal, il est mystifié. Il devient même le sujet d'analyses physiognomoniques, puisque les traits marqués sous une forme pérenne se donnent désormais aisément à lire ! Le véritable visage serait révélé par la mort. En ce sens, revenons sur cette déclaration du "physiognomoniste" Lavater « *autant de fois que j'ai vu des morts, autant de fois ai-je fait une observation qui ne m'a jamais trompé ; c'est qu'après un court intervalle de seize ou de vingt-quatre heures, le dessin de la physionomie sort d'avantage et les traits deviennent infiniment plus beaux qu'ils ne l'avaient été pendant la vie : il acquièrent plus de précision et de proportion ; on y remarque plus d'harmonie et d'homogénéité ; ils paraissent plus nobles et plus sublimes [...]* La physionomie fondamentale ne serait-elle pas troublée, et pour ainsi dire, submergée par le flux et le reflux des événements et des passions ? Et ne se rétablirait-elle pas successivement dans le calme de la mort, telle une eau trouble s'éclaircit quand elle cesse d'être agitée ?¹ ». La mort donnerait clairement une figure au visage qui tombe, elle en permettrait l'identification précise. La face moulée serait donc un masque sublimé du vivant.

L'engouement pour le masque mortuaire relève d'une fascination de ce qui justement masque la mort. Empreinte par contact, il n'indique plus ce dont il est l'indice.

Le masque mortuaire révèle-t-il ou camoufle-t-il la mort ? La mort dans sa forme moulée n'y a plus sa trace. Elle se confond dans la belle image apaisée qui la recouvre, comme en témoigne le fameux masque de « *L'inconnue de la Seine*² », maintes fois reproduit comme moulage et photographié (renommé alors la *Vierge inconnue du canal*). Le moulage du visage de la jeune inconnue souriant mystérieusement, figure moins la mort qu'un sommeil gracieux. Ce visage si harmonieux, sans nom, sculpté par la mort et idéalisé

¹ LAVATER Gaspard, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, 1775-1778, volume 7, Paris, Depelafol Libraire-éditeur, 1835, p. 107.

² « En 1930, une jeune femme s'était suicidée en se jetant dans la Seine. Le "carabin de service", qui exécuta l'autopsie de cette femme, ne put se résoudre à laisser partir ce corps avant d'avoir pris un moulage de son visage. Ce moulage fut très vite commercialisé et rencontra un immense succès. Aurélien, le héros d'Aragon – dans le roman du même nom –, l'a accroché à un mur de sa chambre [...] Céline, lui aussi fasciné par ce masque, le publia en frontispice de sa pièce. La photographie participe bien, sûr, à la popularité de ce masque [...]", PINET E., *Empreintes en tous genres ou l'inquiétante étrangeté*, in *Photographie* n° 8, sept 1985, p. 28.

par le masque, a su entretenir de nombreux fantasmes dans les années trente et aujourd'hui encore.

Les moulages mortuaires, comme les *imago* romaines en cire, réactualisées au XVII^{ème} siècle, sont des translations en images, *in effigie* du visage mort. Les effigies ensommeillées parent le mort d'une image consolante. La belle mort, *Kalos Thanatos*¹, masque le visage de la mort pour lui restituer, en surface, une impression de vie.

N'est-ce pas avec et contre l'élégance de ces faces qu'œuvre Rainer à travers sa série des *Masques Mortuaires* ? Lorsqu'il revient sur les figures embellies des masques des grands noms tels que Beethoven, Haydn, Liszt, Mahler, Pouchkine, Cromwel ; ne les envisage-t-il pas au-delà de leur vénérable masque, à moins qu'il ne faille chercher sous le masque, sous le maquillage esthétisant ?

Rainer détourne le masque et le retourne tout autant afin de retrouver, sous le maquillage rassurant, les formes de l'inquiétude. En accord avec sa démarche esthétique contestataire, l'artiste s'intéresse à ces masques pour mieux infirmer le culte dont ils sont les objets. Pour réfuter la complaisance visuelle (à laquelle il a pu lui-même succomber), pour contrer le ravissement du spectacle, il les injure de peinture et de rajouts graphiques. Ainsi, il conjure et éloigne la belle façade du masque : convoquer les apparences pour miner l'apparence.

Dénonçant les apparences, celles qui sont données comme vérité du visage, comme ressemblance absolue, Rainer proteste contre « *le déguisement cosmétique de [la] dernière image [qui] l'emporte sur l'ultime réalité*² ». Pour l'artiste, le masque est un fard qui masque le vrai visage (de la mort), un déguisement qui répond à des dispositions politiques et culturelles. Cette acceptation du visage du mort comme figure auguste est encore idéalisée et orientée par leur nouvelle mise en image, par la reproduction photographique. Les reproductions que Rainer a d'abord sollicitées sont issues de publications. Les divers masques y sont appréhendés à travers des prises de vue photographiques stylisées par la lumière, le fond sombre et l'angle de vue. Ces images participent d'un idéal romantique : la mort n'est plus qu'un profond sommeil. L'harmonie du visage éclate par contraste avec

¹ VERNANT Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989, p. 41.

² RAINER Arnulf, cité par Zweite Armin in « Du visage éternel à la grimace mortuaire », *op. cit.*, p14.

les fonds assombris, les masques représentent des personnalités en gloire, désormais sacralisées.

C'est à ce leurre que Rainer répond lorsqu'il touche à ces images d'images. Aussi s'attache-t-il à dé-sublimer, par exemple, le beau visage apollinien, enorgueilli par la légère contre-plongée de *Totenmaske, Friedrich le Grand*, 1978 [Ill.199]. La surface lisse y est fissurée de lézardes noires venues à la fois souligner et ronger le visage-masque. Ces balafres de craie grasse ignobles compromettent la noble face éternelle, elles font ressurgir à sa surface l'ouvrage de la mortification.

Rainer tente de détruire le maquillage idéologique, le mythe incarné dans le moulage mortuaire qu'il tend de désincarner en le recouvrant, l'objet de sa recherche : la véritable image de la mort, l'ultime secret, « *l'ultime vérité* » selon l'artiste. Pour y parvenir, l'artiste creuse le masque, pour résister au déguisement factice, au culte de l'artifice éthico-esthétique. Contre la gloire postiche, son geste est blasphématoire. Le masque mortuaire est un objet tabou.

Les agressions secondaires viennent tout à la fois masquer le masque et l'ouvrir, transgresser son visage idéal. Rainer inquiète la figure pour démasquer, sous le masque, « *le premier aspect, le plus horrible¹* ». Selon l'artiste, ce premier visage fut « *le plus souvent gommé par une culture religieuse et politique. Les documents furent changés, stylisés. Ainsi, en éliminant les traces d'agonie, émoussait-on la confrontation directe avec la mort. L'image de l'ultime vérité était aplatie, grimée, afin de laisser un beau souvenir. Il y a aussi des masques retouchés dans un sens pathétique, héroïque, trompeur et même "kitsch", arrangés pour la commodité d'un gouvernement totalitaire [...]²* ». La démarche rainerienne, si elle sait s'auréoler de mysticisme, ne cesse de lutter contre le mythe et le mensonge de l'image. Aussi, si l'artiste autrichien s'épanche sur la figure mortuaire, c'est pour toucher à l'interdit, au sacré de la mort véhiculé par une société



Ill. 199. *Totenmaske, Friedrich le Grand*, 1978, Craie grasse sur photo, 60 x 48 cm

¹ RAINER Arnulf, « Comme si c'était définitif », *op. cit.*

² *Ibid.*

de contrôle, « *frapper la mort et les morts d'interdits c'est là le tout premier point d'émergence du contrôle social*¹ ».

Pour accéder à une vérité masquée, l'artiste doit d'abord obvier la prise de vue accordée par des normes canoniques de l'édition. Afin d'esquiver les codes de la représentation, il recadre tout d'abord l'image reproduite, il la photographie à nouveau de manière à travailler le document brut, jusqu'à photographier directement les moulages, au-delà de la distance révérencieuse et esthétisante des photographies publiées. Contre la norme face-profil, il les appréhende alors de biais. Il approche parfois au plus près de l'intimité du masque à travers des cadrages en gros plans. Démasqué par le plan rapproché, sa belle forme bascule dans l'informe. *Totenmaske, Johann Gottlieb Fichte*, 1984 [III.202], fait partie de ces faces déformées par le gros plan de "la ressemblance informe". La valeur informative, doublement compromise, implose avec la prise de vue d'une part et les explosions scripturaires d'autre part. Enflé, sali, dégoulinant, il ne reste plus rien de la majesté du masque premier. Défiguré, il est l'altérité absolue du moulage photographié.

En attaquant le masque, Rainer expulse l'identité des figures masquées. Sans ressemblance, il n'est plus de reconnaissance. Les masques singuliers « *se transforment en métaphores anonymes de l'horreur*² ». Dans le masque frontal, *Franz Liszt*, 1983-1984 [III.200], le second masque fait de peinture fluide et de sillons graphiques nombreux que l'artiste a superposé à la reproduction, corrode le vénérable modèle. Quasiment dissout, et incisé dans toute la longueur par la saignée bleue, Rainer semble l'avoir entaillé comme pour faire exsuder la figure sous-jacente. *Totenmaske, Hugo Wolf*, 1980 [III.203] est lui aussi masqué, camouflé par le treillis pictural qui le recouvre. Des vomissures de peinture semblent jaillirent du masque foré-défiguré. Infecté par les taches et les coulures sombres, il est expulsé, son identité est dérobée. Pour percer le secret, Rainer figure la décomposition, il aspire à représenter « le dernier dégoût ». L'idéologie de la belle mort vole en éclat ; en agressant la surface du masque, il transgresse la mystification dont il prend part.

Totenmaske, Pacifius Von San Severino, 1978 [III.204], son beau visage que l'on sait préalablement photographié dans un clair-obscur flatteur, est

¹ BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 200.

² ZWEITE Armin, « Du visage éternel à la grimace mortuaire », *op. cit.*, p. 11.

désorganisé et assombri par un chaos graphique dévastateur. Rainer expulse la part de ténèbres masquée. C'est une pluie noire, acide qu'il déverse en trombe à la surface de l'image. Lardée de coups de pinceau, la façade implose sous les impacts violents. La face éternelle est ici encore discréditée par les ponctuations et les marques vives. Sous le masque, le monstre ; « *Je me bats encore pour que le public détourne les yeux... Que les gens... aient des émotions fortes, qu'ils soient dégoûtés et qu'ils reculent devant l'image. Je voudrais que les gens cessent d'avoir toujours des réactions positives, je voudrais qu'ils aient peur*¹ ».

Le monstrueux lui-même n'est-il pas un nouveau masque ? Ne devient-il pas inexorablement objet esthétique ?

Un même modèle peut donner lieu à une série de recherches plastiques aliénantes, comme *Totenmaske, A. Stifter*, 1980-1986 [III.201] dont la bouche étonnement entrouverte, écartelée ou déterminée par les rehauts, devient un rictus douloureux. Cette figure est tantôt grouillante de filaments discrets et acérés, tantôt surlignée de marques grasses de peinture noire et bleue.

Rainer ne peut pas en exagérer les signes expressifs comme dans la série des *Face Farces* par exemple ; les masques mortuaires, entre eux, présentent peu de variations expressives. Les attaques spécifiques amenées par l'artiste appuient les traits singuliers, les sillons d'expression gravés dans le visage et révélés par le moulage. Mais les rehauts contrecarrent l'élévation de la ressemblance, ils étouffent et usurpent l'identité du masque. Si le masque mortuaire est « *un visage de substitution qui appart[ient] à une personne dotée d'un nom et d'une histoire [...], un verrou préservant de la dissolution de l'identité*² », les individus dans cette série de recouvrements sont irreconnaissables. Leur individualité est effacée. Il les délivre du masque de la ressemblance dans lequel ils avaient été pétrifiés. C'est la physionomie de la mort que l'artiste démasque. *Totenmaske, Gustav Mahler*, 1978 [III.205-206] a été questionné plusieurs fois par les intentions raineriennes ; de face par des cicatrices graphiques ponctuelles, jusque dans des enchevêtrements d'une densité telle qu'ils substituent au masque sous-jacent un nouveau masque mortifiant. Sous le masque, Rainer découvre la mort à l'œuvre, il inquiète la face de la belle image et annule la

¹ *Ibid.*

² BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 196.

ressemblance du « visage-guide ». La face éternelle devient un profil précaire. Que reste-t-il de cette quiétude recherchée une fois retouchée ?

Les rajouts virulents font grimacer les visages ensommeillés des morts célèbres. Rainer abîme la ressemblance des masques mortuaires, images de l'ultime ressemblance. Au-delà des apparences figées, il creuse le masque, il abolit la distance, à la recherche de la vérité du visage, fut-il celui de la mort. Il leur substitue par des grimaces et grimaces outrageux d'autres masques. Le masque, du "visage éternel" au faciès défiguré

Le masque, du "visage éternel" au faciès défiguré, n'est pas « le dernier visage », il reste bel et bien un masque.



III. 202. *Totenmaske*, Johann Gottlieb Fichte, 1984, Huile sur photo sur bois, 120 x 80 cm



III. 200. *Totenmaske*, Franz Liszt, 1983-1984, Craie grasse et huile sur photo sur bois, 120 x 80 cm



III. 203. *Totenmaske*, Hugo Wolf, 1980, Craie grasse et encre sur photo, 60 x 80 cm



III. 204. *Totenmaske*, Pacifius Von San Severino, 1978, Encre et graphite sur photo, 60 x 50 cm



III. 201. *Totensmake*, A. Stifter, 1980-1986, Encre et craie grasse sur photo, 80 x 60 cm



III. 205. *Totenmaske*, Gustav Mahler, 1978, Craie grasse et graphite sur photo, 60 x 80 cm



III. 206. *Totenmaske*, Gustav Mahler, 1980-1986, Huile et encre sur photo, 80 x 60 cm

• TETES DE CARACTERE

Avant la série des *Masques Mortuaires*, n'étaient que des faces grimaçantes. Pour parvenir à l'ascétisme du "visage-guide", à la dernière (in)expression, fallait-il passer par toutes les formulations excessives et exubérantes de la figure. La grimace (du francisque *grîma*, *le masque*), qu'elle soit mortuaire ou grotesque, est un masque.

Les recherches sur photographies des bustes moulés des *Masques Mortuaires* se succèdent aux modèles des bustes sculptés des *Têtes de Caractère* du sculpteur autrichien Franz Xaver Messerschmidt. Les surcharges picturales sur ces *Têtes* expressives font elles mêmes suite aux non moins retouchés autoportraits grimaçants de Rainer.

Ainsi, les convulsions et les grimaces précèdent-elles les décompositions mortuaires.

S'ils ne sont pas des masques pris sur le vivant, les bustes sculptés de Messerschmidt sont autant de masques, ou de doubles d'un même modèle. Nous ne connaissons pas le modèle démasqué, le "visage-guide" des autoportraits inscrits dans le marbre ou le calcaire. L'artiste s'y figure toujours grîmé, la face travaillée par ses humeurs. Les affections sont changeantes. La série des soixante-neuf têtes d'expressions sont les

multiples *grîma*, des successions de masques, du modèle. Messerschmidt, brise les carcans académiques, ce qui lui vaudra d'être marginalisé. Le sculpteur travaille ses *Têtes* à partir de 1770, et ce jusqu'à sa mort.

« *Les recouvrements de Franz Xaver Messerschmidt naquirent d'une volonté de dialogue. J'étais fatigué de toujours recouvrir ma propre image. A la recherche des grands mimes, je tombai sur les têtes de comédiens de ce sculpteur baroque autrichien*¹ ». Rainer ne voit-il pas en lui la figure de son double ?

Les destructions raineriennes trouvent leur pendant dans ces déformations faciales. Surnommé le *Hogarth autrichien*, Messerschmidt pousse à l'excès l'impression des expressions faciales dans la matière, jusqu'à la défiguration.

S'il est ce « mime » dont parle Rainer, qui imite-t-il ? En comédien, quels rôles incarne-t-il ?

Ces traits caricaturaux, il les joue lui-même, premièrement sur son visage, devant le miroir. Puis, les *Têtes de caractère* après avoir impressionné physiquement Messerschmidt, le temps de la prise de vue spéculaire (de l'artiste), sont gravées (*kharactêr, celui qui grave*) dans la pierre. Il donne forme à ses propres figures qu'il disait "halluciner" : l'incarnation dans la matière serait douée d'une efficacité cathartique. Le sculpteur était considéré comme schizophrène et ses *Têtes* interrogeraient les multiples faces de ses autres soi-même. Les rôles qu'il endosse sont des successions de *persona*² qu'il exécute et expulse (comme pour les conjurer) l'un après l'autre. Le modèle original est dissout dans le défilé de ses masques. La grimace recouvre le visage qui ne se ressemble ni ne se reconnaît.

S'il a pu fréquenter les théories de Lavater sur la physiognomonie, Messerschmidt interroge les réponses morphopsychologiques ou pathognomoniques³ du visage mobile et mobilisé, quitte à se pincer devant le miroir pour provoquer des réactions. Les différentes *Têtes* sculptées sont les faciès déformés par l'excès d'information. Toutes ces figures sont prises dans l'exagération de leurs formes expressives. Comment reconnaître d'ailleurs l'expression en question ?

Excessivement marquées, elles se débordent elles-mêmes. Les sentiments démesurés, précisés par les contractions musculaires du visage, peuvent

¹ RAINER Arnulf, in « Comme si c'était définitif », *op. cit.*

² Terme latin *persona* : *masque de l'acteur, rôle, caractère, personnage, individualité, personnalité.*

³ La pathognomonie est la science des diverses expressions du visage.

difficilement être identifiés. Les traits suggestifs sont parfois même contradictoires. De l'ordre de la caricature, ce sont des masques que Messerschmidt sculpte sur son visage. Les *Têtes*, pourtant parfaitement symétriques (ce qui souligne leur corrélation avec le masque), ne sont pas proportionnées. Les figures sont exaspérées par les grimaces expressives, les plis sont outrageusement marqués. Au-delà de la justesse, c'est la démesure baroque qui travaille les formes. Rides d'expressions, commissures et volumes exagérés figurent des grimaces comme des faux plis¹ qui tourmentent la surface. Qu'elles soient rentrées en dedans ou étirées en avant, les *Têtes* résultent toutes de distorsions extrêmes. Les crispations, qu'elles que soient leurs orientations, de la contraction la plus froncée à la tension la plus écarquillée, sont poussées à leur paroxysme. Les figures sculptées tirent les faciès grimaçant hors du visage, elles le dévisagent. Les passions hyperboliques qui perturbent les faces de Messerschmidt sont peu probables, les caractères sont surjoués, les mouvements dissonants, irrationnels, marqué de folie. Messerschmidt s'écarte et va au-delà des typologies paradigmatiques de Le Brun par exemple. Ce sont les mouvements d'une âme schizophrénique. Les distorsions gravées témoignent d'une perte de contrôle de l'expression. Les caractères évadés, au-delà d'une reconnaissance physionomique, bouleversent l'expressivité.

Comment nommer ces figures altérées ?

Si le sculpteur ne leur avait pas donné de titre, lorsqu'elles sont exposées dix ans plus tard à Vienne, chacune des *Têtes* se trouve renommée : « *le Grincheux* », « *le Satirique* », « *le Mécontent* », « *le Perplexe* », « *l'Obstiné* », « *le Chatouilleux* », « *le Fou hilare* », « *Tête au bec* [III.207] », etc. Ces titres d'une très grande subjectivité nomment chaque *persona* porté par le buste, alors même que les masques envisagés débordent la forme identifiable, c'est-à-dire nommable. Figures de l'altérité, elles ne nous parlent pas. Les crispations des muscles faciaux outrepassent parfois l'anatomie humaine, telles les figures aux lèvres saillantes, renommées après coup, « *tête [s] au bec* ». Toutes ces faces agonisantes sont comme les masques engendrés par un combat entre le créateur et ses autres. Si les grimaces, lorsqu'elles viennent plisser la surface du visage, sont des masques autoplastiques, les bustes sculptés de Messerschmidt manifesteraient « *la transition de la fonction*

¹ La polysémie du mot grimace nous permet de l'entendre ici selon cette définition : « *faux pli d'un vêtement, d'une étoffe* ».

autoplastique d'un rituel de mimique à la fonction alloplastique de l'œuvre d'art¹ ».

A se dévisager dans le miroir, en face de tous ses autres réfléchis, Messerschmidt s'envisage : il se défigure alors autrement par les moyens de la sculpture.

Rainer, lorsqu'il revient sur les bustes photographiés de face et de profil du sculpteur autrichien à l'aide de rehauts graphiques, c'est pour en exagérer encore les traits, creuser un peu plus les expressions, écarteler les sourires et recoudre les lèvres pincées. Il souligne les déformations des faces angoissées, il surligne les distorsions des muscles peauciers, il redessine les profils, afin de « *pénétrer l'expression de ses compositions de folie²* ». Les réseaux compacts de filaments de craie grasse appuient le dessin parfaitement taillé des caractères et le corrodent conjointement. Ils entaillent et persécutent la belle forme. La face est doublement déformée par le nouveau masque d'écriture. Les écritures, justement, deviennent lisibles, elles redessinent des pupilles, des cils-cicatrices, des cheveux grouillants ou des insectes volants. Les masques aliénés des bustes sculptés (variations d'une même face) tournent en faciès grotesques et en caricatures ridicules.



Ill. 207. Franz Xaver Messerschmidt, *Tête au bec*, vers 1770, Plomb, H/ 43 cm environ



Ill. 208. Arnulf Rainer, *Messerschmidt : Des heftige Geruch*, 1977, Craie grasse sur photo, 50 x 60 cm

¹ KRIS Ernst, *Psychanalyse de l'art*, op. cit., p. 173.

² RAINER Arnulf, « Concernant les "recouvrements" de Franz Xaver Messerschmidt », Vienne, printemps 1977.

• *FACE FARCES*

« *Les Têtes de Messerschmidt, tout comme les miennes, reposent sur la représentation du masque expressif*¹ ».

Avant de s'intéresser, par analogie, aux bustes grimaçants du sculpteur baroque, Rainer s'en prend à sa propre figure qu'il photographie en tension dans des expressions aussi maniérées que grotesques. En faisant défiler devant l'appareil photo qui en fixera la trace les innombrables et transitoires "masques expressifs" de son propre visage, ne cherche-t-il pas à se détourner du masque de son identité, du "visage-guide" qui lui ressemblerait, d'une figure qui le rassemblerait ? Les surenchères iconoclastes graphiques et picturales qu'il rajoute aux photographies intensifient la dissemblance du modèle. Simultanément, elles lui feraient porter d'autres masques.

Pour ne pas se laisser prendre par les apparences, être résumé dans un masque identifiable, celui de la photo d'identité par exemple, pour ne pas être pris déjà par le masque mortuaire, Rainer tente à travers la série des *Faces Farces* de s'échapper de son propre modèle en démasquant ses multiples visages recouverts, fussent-ils défigurés.

Ainsi, pour se démasquer, convoque-t-il ses multiples faces dans des jeux de rôles où le sujet se perd lui-même dans l'incarnation de ses autres.

Afin de faire tomber le masque des apparences, et miner l'impénétrable du masque mortuaire, l'artiste travaille en profondeur la surface de son visage en usant de la déformation faciale. Pour fissurer sa propre façade, il se transforme, en appelant aux grimaces les plus extrêmes et les plus inhibées. La contorsion faciale est une première forme de l'iconoclastie de la figure. La grimace abîme la figure, elle se donne, d'après la remarque d'Itzhak Goldberg, comme « *rature naturelle*² ».

Cadré au centre de l'image photographique, alors qu'il rejoue la conjonction face-profil, Rainer déjoue les clichés, celui de la photo d'identité tout d'abord qu'il pastiche dans l'autel-photomaton. Il fait expier la ressemblance comme norme dans l'excès d'expressions défigurantes. Biffé de "rayures naturelles", il se soustrait à la prise de son visage, oblitéré, surmodelé par le jeu

¹ *Ibid.*

² GOLDBERG Itzhak, in « La crérature », *op. cit.*, p. 7.

expressif. Mais c'est également une quête de soi-même que l'artiste inaugure en donnant figure à tous ses autres déformés à travers lesquels la figure masquée révèle ses visages inconnus.

C'est donc à la fois masqué et démasqué que Rainer se défigure, réellement et en peinture à travers la série des *Face Farces*.

Si Lavater appelait *transgression* l'absence d'harmonie entre les "parties", c'est en ce sens que Rainer tente de traverser le masque ordonné de l'identité. Auto-photographié dans des mimiques grotesques, il entrave le système d'identification qui implique, selon l'étymologie du mot identité (du latin *idem*, « le même ») l'identique à soi-même. Dans une photographie d'identité, le sujet est identique à son image. Les séries de photographies prises comme points de départ pour les *Face Farces* sont des anti-photos d'identité, puisque l'artiste déroge ostensiblement à la règle en glissant systématiquement du côté de l'altérité. Les multiples faciès sont aussi discordants les uns que les autres. Rainer disparaît dans la figure de tous ses autres dont il fait défiler les masques. La "rayure naturelle", encore une fois, enraye la reconnaissance en ce qu'elle dérobe la ressemblance.

« Vieux "chevaux de retour" essayant de déguiser leurs traits pendant la photographie » [III.209],



FIG. 8 — Vieux « chevaux de retour » essayant de déguiser leurs traits pendant la photographie.
III. 209. Photographie extraite de l'ouvrage de H. Söderman et J.J. O'Connell, *Manuel d'enquêtes criminelles modernes*, Paris, Payot, 1953

est le titre donné à deux photographies extraites d'un ouvrage sur les enquêtes criminelles¹. Les deux suspects photographiés pour les besoins du fichage s'y présentent grimaçants, nez froncé

ou distendu, cherchant par cette altération précaire à démanteler le masque identificatoire. Au-delà de l'anecdote, il est intéressant de noter que de ces poses grotesques et factices nous en retrouvons quelque peu la trace dans la série des autoportraits de Rainer. Aussi une corrélation peut être soulignée entre la figure endossée par le fugitif capturé et la pose prise par Rainer, reprise ensuite pour *Spiegelblick*, (*Regard en miroir*), 1969-1973 [III.215]. La

¹ SÖDERMAN H. et O'CONNELL J.J., *Manuel d'enquêtes criminelles modernes*, Paris, Fayot, 1953.

moue adoptée est celle d'un bouffon, martyrisé après coup par les interventions secondaires : lacérations du support et blessures de peinture rouge écarlate qui lui scalpent le haut du crâne. De même, nous retrouvons le faciès pincé du deuxième criminel rejoué par Rainer dans *Mâchoires noires*, 1972-1973 [III.216]. La mimique photographiée est encore une fois grimée par des rehauts qui sont les maquillages de la mascarade. L'autoportrait photographié puis repeint est celui d'un clown balafre.

Bouffon martyr ou clown grotesque, l'artiste se charge de tous les rôles. Extrêmement labiles, les faces infiniment variées d'un même visage éconduisent toute théorie physiognomonique ou émotionnelle. La physiognomonie est une pseudo-sciences du permanent, Rainer, comme Messerschmidt, artiste martyr de son propre corps, sonde les passions enfouies à travers une interrogation pathognomonique, c'est-à-dire « *l'étude des parties mobiles musculuses et nerveuses du visage*¹ ». Les résultats cependant ne se laissent ni mesurer ni étudier, nous sommes loin des vingt-trois passions qui animent le visage humain, recensées par Charles Le Brun. Rainer les outrepassa dans une exagération toute baroque. Les multiples figures éclatent sous la grandiloquence des contractures. En éveillant des pulsions, son visage est déformé par les nerfs faciaux qui œuvrent à « *une tension maximale d'expression*² ».

Cette tension pourtant il ne la retrouve pas dans l'image photographique, aussi, éprouve-t-il « *le besoin d'ajouter à ces images cette dynamique et cette tension dont [Il était] rempli au moment de la prise de vue. [Il] accentue donc [son] expression en dessinant par-dessus*³ ». Les passions exaspérées sont encore passionnées par les rehauts graphiques et picturaux.

Rainer dramatise ce qui est déjà excès. Ce sont des répliques dionysiaques qu'il exhale lorsqu'il incarne tous ces *persona*. La forme glisse du côté de l'informe, pour *l'hubris* disgracieuse.

Au-delà du masque social, Rainer cherche l'inconvenance des formes ; alors il déforme sa propre figure, considérant « *l'art comme une recherche anthropologique*⁴ », fouillant les faces enfouies, réprimées, refoulées, « *car*

¹ BARIDON Laurent et GUEDRON Martial, *Corps et arts, physionomies et physiologies dans les arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 1999.

² RAINER Arnulf, *Face Farces*, 1971, *op. cit.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

*l'homme n'est qu'un agrégat ; un agrégat de germes, de possibilités*¹ ». La série importante des *Faces* expulse la somme des multiples facettes oblitérées, des altérités forcément monstrueuses ; l'autre est monstrueux. Mais, ces « *nouveaux individus, inconnus, qui se tenaient à l'affût en [lui]*² », ne s'esquissent qu'une fois retravaillés graphiquement, les seules contractions musculaires, n'arrachent pas le visage à son modèle. Alors, la peau de l'artiste, travaillée par en-dessous par les vibrations nerveuses et les contractions musculaires laisse place à la peau du substrat photographique affecté par-dessus et par dedans lorsqu'il est scarifié à la pointe sèche. Sur ces nombreuses *Faces* malléables, ébranlées et martelées de toutes parts, s'inscrit la figure mythologique de Marsyas, le satyre dénudé de sa peau, dépossédé de son masque pour avoir défié Apollon à la flûte. Défiguration et dépouillement, tel est le traitement réservé à la démesure ostentatoire, à l'atteinte apollinienne. « *Pourquoi m'arraches-tu à moi-même ?*³ », demande Marsyas le supplicié.

Rainer, lui, incarne son propre bourreau, il s'arrache à sa propre figure : il se dé-figure dans des contractions qui le feraient sortir de lui-même. Tous les faciès joués et portés pour la série des *Face Farces* sont des figures excessives de l'expulsion de soi. L'expression⁴ est une forme de l'arrachement.

Les figures démesurées engendrent des hyperboles grotesques. La surenchère et l'exagération des traits rappellent le vocabulaire de la caricature qui est une surcharge de la figure (*caricare*, charger).

Le modèle photographique déjà ostensiblement consterné de *Sans titre*, 1971 [III.217] de la série *Face Farces* est encore accablé de ponctuations attentatoires qui le tourmentent comme les mouches ingrates chères aux caricaturistes. Quant aux yeux tombants de ce *persona* incarné par Rainer, ils sont surlignés de petits cercles rudimentaires qui en évident le regard. La face saugrenue de *Aus dem dysneyland*, 1970-1971 [III.218], elle, porte un masque non moins caricatural, graphique et pictural qui la déporte brutalement du côté de la figure clownesque. Rainer en bouffon martyr entretient la confusion du tragique et du comique. La dialectique tragi-comique est l'expression du grotesque.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ OVIDE, *Les Métamorphoses*, livre VI, 382.

⁴ Du latin *exprimo*, arracher.

Dépassement des formes, le grotesque, « *comme force de défiguration et de désidentification, déconstruit les formes figées¹* ». Les transgressions raineriennes sont des miroirs grotesques contre la forme arrêtée et l'identification de soi à soi. Les mimiques, les déformations faciales et autres grimaces accentuées encore de peinture, ouvrent le champ du grotesque qui s'inscrit dans une distorsion corporelle et engendre l'altérité. L'artiste ne cesse d'ébrécher la bonne forme, « *il y a un fond dans l'être humain qui a été réprimé par une rationalisation* », affirme Rainer. La démesure expressive est irrationnelle dans sa dérogation à la règle, dans son entorse à la raison, dans son hyperbolisme, elle « *outrepasse [les] cadres, remet en jeu ce qui menace [d'être] fixé en une loi immuable, une figure statique²* ». Le grotesque est un "scandale esthétique", il est une formulation iconoclaste contre les contraintes et l'ordre, contre les apparences qu'il démasque par les moyens de l'exagération et de l'hypertrophie.

Artiste dionysiaque, Rainer se bat contre la mesure, il ébranle le conforme, transgresse les frontières, à commencer par celles qui maintiennent l'organisation de la visagité. Ses crispations faciales énervées de rajouts graphiques témoignent d'une volonté de transformation, d'expulsion de son propre modèle (par définition immuable) pour les figures nouvelles, « *possibles et impossibles qui se cachent en chacun de nous³* ». Les contorsions élargissent les formes, fissurent le masque, ouvrent les figures pour de nouvelles faces, d'autres visages, les visages d'un autre, son infinie diversité. Sortir de soi, en tirer les portraits de « *toutes sortes de personnages nouveaux⁴* », les faire défiler... « *Le corps grotesque est un corps en mouvement. Il n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction, de création, et lui-même construit un autre corps⁵* ».

Ainsi l'artiste, déformé de mimiques grimacières et informé de graphismes secondaires, en bouffon martyr, se sacrifie contre l'ordre établi ; les figures grotesques sont des anti-masques.

¹ OST Isabelle, Introduction, in *Le grotesque*, Publication de Facultés Universitaires, Bruxelles, Saint Louis, 2004, p. 32.

² Ibid., p. 36.

³ RAINER Arnulf, in *Arnulf Rainer : Femmes acrobates*, 9 févr. -11 mars 1978, Galerie Stadler, Paris, Ed. de la galerie Stadler, non paginé.

⁴ RAINER Arnulf *Face Farces*, 1971, *op. cit.*

⁵ BAKHINE Mikhail, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1978, p. 315.

Convoquant le mode de la surenchère pour se défaire de la figure, l'artiste fait l'idiot, jusqu'à la caricature. Aussi, comment prendre au sérieux le visage absurde de Rainer dans *Olivers Krone*, 1969-1974 [III.219], investit des symptômes ostentatoires de la débilité ? Le regard hébété, le visage distendu, la langue bêtement tirée, rien ne manquait à cette pose grotesque. C'était sans compter sur les adjonctions de peinture. Elles "en rajoutent" au pathétique de la figure et dégoulinent comme des concentrations de chevelures visqueuses, coulent des narines et infectent la face décontenancée. La pose dramatique tourne en tragi-comédie avec les écorchures crépitantes du support qui explosent en bouquet comme une pluie artificielle. Nous serions bien en peine de définir l'expression exposée par la face. L'expression n'a plus de sens, hors-syntaxe, elle échappe à la traduction. Rainer, dans le surjeu, multiplie les visages inconnus et entretient la différence avec le langage courant.

La grammaire des visages s'affole ; en-deçà des règles, l'expression communiquée par la grimace précède le langage et le déborde tout autant. L'expression est à comprendre chez Rainer comme "l'expulsion par pression"¹, expulsion des faces inconnues par expulsion du masque ressemblant. « *L'art est pour moi une aide et une façon offerte à l'homme de se déployer*² », déclare-t-il à propos de la série *Face Farces*. Les pressions du dedans (contorsions musculaires et excitation nerveuse) et du dehors (rajouts plastiques) ruinent les apparences apolliniennes pour l'instabilité dionysiaque. A travers les convulsions exaspérées des figures de la série *Face Farces*, nous sommes les témoins de « *la résistance des visages eux-mêmes à leur mise en grammaire*³ ». La désorganisation de la figure manifeste la « *puissance d'ébranlement*⁴ » du visage. Les crispations inquiètent les *Faces*, elles les transforment en « *grammaires folles, [en] typologies du paroxysme en acte*⁵ ».

L'altération de la face bouleversée par une expression paroxystique, Rainer la retrouve dans les visages des aliénés. Contre l'aliénation du schéma rationnel, l'artiste rencontre à travers les expressions des psychotiques des figures démasquées, dépouillées : une vérité nue, au-delà du masque

¹ Expression, action d'extraire en pressant.

² RAINER Arnulf *Face Farces*, 1971, *op. cit.*

³ DIDI-HUBERMAN, Georges « La grammaire, le chahut, le silence – pour une anthropologie du visage », in *A visage découvert*, *op. cit.*, p. 39.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 40.

raisonné. Les distorsions et déformations grotesques sont obscènes dans l'opération de leur découverte, « *l'expression a fréquemment quelque chose d'obscène. Obscène car elle vise la transgression. Transgression de ce que l'homme "normal" refuse de voir et canalise ordinairement*¹ ».

Aspirant à se "dessaisir de soi-même", l'artiste rencontre dans la folie les moyens d'échapper à la normopathie, de révéler ses *persona* enfouis, son Moi désinhibé. A la fin des années 50, il s'intéresse à l'art brut, l'*Outsider Art*, qu'il collectionne dès 1963 [III.210]. Les visages marqués par la folie le fascinent. Rainer y trouve les forces chaotiques qu'il oppose aux formes coagulées. L'artiste résiste à la répression par la régression, jusqu'à s'aliéner lui-même dans cette série d'autoportraits, par mimésis des symptômes figuratifs psychotiques. « *La tension faciale et les efforts d'expression physiologiques conditionnent [...] une mobilisation de toutes les forces souterraines, celles que l'on appelle psychopathiques. L'engagement dans le champ des structures excentriques m'a révélé les possibilités de transformation et d'intensification de ma personne, de mon visage, car je*



III. 210. Photographies de malades documentant divers états catatoniques, Coll. Arnulf RAINER

*n'hésite pas à ériger mon œuvre artistique sur mes talents psychotiques*² ».

Rainer incorpore le langage psychotique comme manifestation des expressions non régies par des conventions sociales et culturelles. Les figures névrotiques, il les incarne, comme dans *Eine befreiung (Une libération)*, 1965 [III.211], où il se présente face hagarde rejetée en arrière, les cheveux en désordre, l'œil éberlué. La face est encore une fois traversée de touches picturales vives, assénées dans le sens des mouvements

¹ DE MEREDIEU Florence, *Antonin Artaud, Portraits et gris-gris*, op. cit., p. 80.

² RAINER Arnulf, *Face Farces*, op. cit.

contradictoires du visage. Son regard est perdu, il ne nous regarde pas, le dialogue est nié, la bouche pincée est scellée d'une couture de peinture. Il n'est pas d'interpellation, qu'une confrontation avec soi-même débordé dans l'autre.

Rainer bouleverse les schémas formels pour des expressions inconnues, hallucinées ; il rejoue sur son propre visage les expressions nerveuses qu'il a pu lire sur des photographies de malades catatoniques.

Mais s'il voit dans le théâtre des autistes un art indemne de l'autorité des apparences, ne va-t-il pas lui-même en exhiber les signes, comme on porterait un masque ? Ses imitations des mimiques du « théâtre » de la folie ne sont-elles pas des scénographies physionomiques qui recouvrent la figure en mimant son dépouillement ? Le mimétisme des expressions et mimiques des aliénés ne métamorphose-t-il pas le visage en image ? Ne lui substitue-t-il pas un masque ? Dans un mouvement dialectique, « *l'autoportrait en masque du visage démasqué [...]* se transforme alors à son tour en "masque facial"¹ ». A travers ces clichés (documents photographiques des dossiers

cliniques) rejoués, retentit quelque peu le théâtre photographique de la Salpêtrière mis en scène par le docteur Charcot².

A la fin du XIX^{ème} siècle, Charcot entreprend le projet insensé d'un répertoire iconographique des visages de l'hystérie par les moyens de l'enregistrement photographique. Les dramatiques séances avaient lieu les mardis. Pour figurer la maladie, fallait-il alors saisir à la surface des faciès les symptômes figuratifs, les coups de folie comme des coups de théâtre. La photographie de Charcot enregistre les



Ill. 211. *Face Farces, Eine Befreiung*, 1965, Graphite, craie grasse et huile sur photo, 50 x 60 cm

traits de folie comme Le Brun pouvait recenser l'expression des passions, c'est-à-dire dans leur extrême visibilité, avide de la formulation spectaculaire des douleurs hystériques. A l'instar de Rainer s'auto-portraiturant déformé de crispations extrêmes, le théâtre de la crise de

¹ BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, op. cit., p. 53.

² DIDI-HUBERMAN Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

Charcot joue avec la plasticité des formes et la photogénie de l'aliénation, à la recherche des « *contractures, convulsions, [de] quelqu'un qui ne se ressemble plus du tout*¹ », de ces symptômes ostensibles nommés d'ailleurs *exacerbations*.

L'aliénation devient une des formes de la passion. Nous retrouvons à travers la mise en images des visages raineriens, et ceux des aliénés, des faciès travaillés par l'écriture de la crise, mus de « *mouvements illogiques*² », de « *clownisme*³ », exacerbés, comme surjoués, entre folie et mysticisme. « *Charcot domestiqua la plus baroque des théâtralités*⁴ ». Rainer est fasciné par la figurabilité extatique et baroque de l'imagerie psychotique, il y retrouve dans sa variété tératologique les dysmorphismes expressifs, les visages de la non-conformité.

L'artiste, à la recherche de ses visages inconnus, creuse son identité. Pour conjurer la parodie des identités, du masque de l'identité, il fait performer sa propre figure. Il joue ainsi son propre théâtre, faisant défiler ses multiples *persona* comme autant de masques. Il incarne tous ses autres. Chaque pièce de la série *Face Farces* est une scénographie en acte, dotée d'un titre. Ces titres, comme les surenchères plastiques, viennent doubler et troubler le modèle photographié déjà affecté du "langage-doublure" du corps émotionné. Luttant contre son propre modèle, la libération de l'autre en soi tourne à la parodie grotesque lorsque la figure déborde la forme humaine, lorsque « *le visage en vient à appeler l'animalité*⁵ ». *Ein Puster (Une dinde)*, 1972, *Als Frosch (Comme une grenouille)*, 1971 [III.212], *Als Huhn (Comme un poulet)*, 1971-1973, *Geier (Vautour)* 1971-1972 [III.220] : les *Faces*, soutenues par les titres, se transforment en dinde, grenouille, poulet, vautour, énervées de passions enfouies, elles retrouvent, pour citer Le Brun, "*l'animal déraisonnable en elles-mêmes*". La physiognomonie animale est figurée par les rehauts graphiques et picturaux qui simultanément se donnent à lire comme rayures, plumes, ailes ; l'artiste se greffe un masque zoomorphique. Les "singeries" de la figure sont outrageuses en ce qu'elles dévient l'homme de sa ressemblance divine. Rainer donne des noms de scène à ses figures intraduisibles, à ses postures primaires, qu'il corrige en mascarades. Les

¹ *Ibid.*, p. 111.

² *Ibid.*, p. 111.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 113.

⁵ DIDI-HUBERMAN Georges, « *La grammaire, le chahut, le silence – pour une anthropologie du visage* », *op. cit.*, p. 47.

interventions plastiques secondaires se font parfois maquillages, coiffures, attributs. La face étirée de *Als Frosch*, 1971 [III.212], est ponctuée de marques de couleurs et traversée d'un bandeau sombre qui en dévie l'organisation. La surcharge picturale recouvre et affecte la nudité du visage déformé d'un véritable masque, en écho aux masques africains incurvés, les *Mbuta* (*masques de maladie*) [III.213].



III. 212. *Face Farces*, Als Frosch, 1971,
Craie grasse et encre sur photo, 50 x 60 cm



III. 213. *Masque Mbuta (de maladie)*, Zaïre,
Bois peint et fibres, H/ 26 cm

La position incongrue adoptée pour *Als Huhn*, 1971-1973, est repeinte d'une parure qui pourrait être celle d'un rituel tribal. Les jets de peinture deviennent carcan, coiffe de plumes, maquillage. Sur la pantomime photographiée, Rainer appose un masque pictural qui en occulte le dépouillement. La *Face* est une *Farce*, une comédie jouée à travers un masque dont l'étymologie (de l'arabe, *masharh*, *raillerie*, *farce*) nous ramène à la farce. La farce est tragi-comique. Ce faux-visage est un déguisement, une parade ; toutefois, il ne dissimule pas son pendant iconoclaste. Au-delà de la parade, la pose comique au nom d'oiseau est crucifiée et les plumes finalement apparaissent plus sanguinolentes que flamboyantes. Toutes ces *Farces* ne font pas oublier l'angoisse de la *Face*.

La série des *Face Farces* fait défiler les farces (masques) d'une même face en mascarade. « *Le facial se présentera toujours comme farce (tragi-comique rajoutons-nous) et j'en ferai encore les présentations les plus diverses*¹ ». La

¹ RAINER Arnulf, Vienne, 1977, *op. cit.*

puissance dramatique de cette série ne doit pas faire oublier sa force parodique.

En souhaitant démasquer ses faces cachées, Rainer engendre des farces, comme autant de jeux, de masques et de fards. Echappant à la règle sociale et à l'organisation identitaire, la figure lutte contre elle-même dans des jeux de masques.

Ce sont « *des jeux sur moi-même* » affirme l'artiste, masqué-démasqué. Sous le masque, un autre masque, comme les couches successives de l'oignon, comme les masques en enfilades de cette statue chinoise de la période *Heian*, moine *Hôshi* [III.214].



III. 214. Statue chinoise de la période Heian, Moine Hôshi

Toutes ces figures sont à la fois ses visages et ses masques, des tentatives du devenir autre ; Rainer, en faisant défiler ses faces, poursuit ensuite ses recherches avec les *Têtes de Messerschmidt* et les *Masques Mortuaires*. Ces derniers nous rappellent les premières farces jouées par l'artiste ; le défilé de ses masques n'a-t-il pas été inauguré à travers la simulation de sa mort ? Ces premiers autoportraits graphiques puis photographiques, en mort, sont ses premières farces tragiques. L'autoportrait photographique mortuaire recouvert d'un lavis d'encre fait quelque peu écho à *l'Autoportrait en noyé*, 1840 d'Hyppolite Bayard [III.119] dans lequel le photographe simule sa mort et conjure tout autant la mise à mort photographique. Cet autoportrait de Bayard, dans les prémices de la photographie, est déjà un anti-portrait d'identité de l'artiste qui, en dépouille feinte, se laisse écrire de longues minutes au soleil.

Se répète cette volonté chez Rainer de s'écarter de son propre modèle, largement mise en œuvre dans ses recherches grimacières, dès ses figurations mortuaires. L'artiste interroge la « *dé-figuration, la distorsion d'un visage ou d'un corps qui n'a jamais été identique à lui-même, adéquat. Jusqu'à ce décalage ultime que constitue la mort. L'expression a donc toujours quelque chose à voir avec la décomposition*¹ ».

« *Tous mes travaux photos retravaillés sont nés d'une quête d'identification et de transformation de mon moi* », déclare Rainer. Aussi, lorsqu'il s'en prend

¹ DE MEREDIEU Florence, *Antonin Artaud, op. cit.*, p. 46.

aux photographies des *Têtes de Messerschmidt* ou des *Masques Mortuaires*, n'est-ce pas, là encore, sur lui-même qu'il intervient, comme d'autres masques ou faciès d'une même face ? Ne s'agit-il pas d'un dialogue narcissique avec lui-même ? Souvenons-nous du regard hagard de l'oeuvre *Eine befreiung*, 1965 [III.211], de cette figure convulsive, de ces yeux qui ne regardent qu'eux-mêmes ; « *c'est moi que je veux provoquer, c'est une provocation à mon égard*¹ », signale l'artiste à propos de ses reconstructions photographiques



III. 215. *Face Farces, Spiegelblick*, 1969-1973, Huile sur photo sur bois, 99 x 81 cm



III. 216. *Face Farces, Mâchoires noires*, 1972-1973, Craie grasse et huile sur photo, 47 x 60 cm



III. 217. *Face Farces, Sans-titre*, 1971, Graphite et craie grasse sur photo, 61 x 44 cm



III. 218. *Face Farces, Aus del Disneyland*, 1970-1971, Graphite et craie grasse, 60 x 50 cm

¹ RAINER Arnulf in Entretien avec Guy Scarpetta, *op. cit.*, p. 20.



III. 219. *Face Farces*, Olivers Krone, 1969-1974,
Huile sur photo, 122 x 87 cm



III. 220. *Face Farces*, Geier, 1971-1972, Craie grasse et huile sur bois, 122 x 175 cm

4. Cérémonies du je, du jet, du geste

• PRECIPITES

Chaque point de départ photographique, nous l'avons vu, donne lieu à une réaction scripturaire. Ces contrecoups graphiques ou picturaux sont impulsés par le modèle sélectionné. Les supports photographiques sont les partenaires que l'artiste, fasciné, interroge, fouille, traverse, transgresse, comme pour sonder la part d'invisibilité du masque de la figure, le derrière de l'image. La réponse que Rainer assène à ces figures, (celles qui nous intéressent), est de l'ordre de la propulsion. Les rehauts spécifiques à chaque modèle proviennent d'un état de mise en tension de l'artiste, à la recherche d'une provocation visuelle pour ses propres projections gestuelles. L'approche de l'artiste avec l'image naît d'une volonté de dialogue. Toutefois, si les réactions peuvent souligner les traits spécifiques des portraits, elles peuvent tout autant déporter la figure à travers des surenchères iconoclastes jusqu'à leur *quasi* dissolution. Les expressions multiples des faces ou la dernière expression des masques mortuaires subissent les attouchements palimpsestueux de l'expression plastique de l'artiste dont l'écriture est celle de l'expressionnisme. Lors de processus cérémoniels, les repeints sur photographies deviennent les lieux de l'expression de l'artiste, opérant un déplacement de l'expression faciale, à l'expression corporelle traduite par le médium pictural.

Les séances d'interrogations sont de véritables cérémonies. Nous pouvons à ce titre rappeler l'influence que Rainer a pu avoir sur les actionnistes viennois qui ont fait de leurs interrogations corporelles de véritables rituels esthétiques. Cette culture de l'introspection, du repli, de l'expérimentation, est sensible chez Rainer. L'attitude quelque peu autistique de l'artiste l'amène à s'isoler dans son atelier, hors du monde, confronté aux multiples images dont il s'entoure, qu'il retravaille par séries. L'artiste, dit-on, changerait d'atelier pour chaque nouvelle série. Cette anecdote participe au caractère ritualiste invoqué. Elle nous renvoie à cette autre "histoire" que Rainer attribue au déclenchement des rajouts scripturaires sur

photographies : « *Au printemps 1970, j'ai vécu une expérience particulière : après avoir pris de la mescaline, j'ai eu une vision intense de taches colorées et de retouches dessinées sur des portraits-photos éparpillés dans la pièce. J'ai aussitôt exploité l'idée suscitée par ce phénomène hallucinatoire typique et j'ai pu réaliser ce mécanisme de projection psychique dans mon travail en état normal*¹ ». Cette expérimentation amène l'artiste à rejouer et à matérialiser les visions phénoménales et hallucinogènes abstraites et très colorées propres à cette drogue. Ces apparitions psychiques, visions de « *l'indéterminé qui ne se dérobe plus*² », *phainomen* immatériels, tels des calques graphiques et picturaux, il leur donne corps et les détermine sur ces modèles photographiques. La prédilection de l'artiste pour les couleurs primaires éclatantes que l'on retrouve surtout dans la série des *Face Farces*, a probablement pour origine ces troubles visuels provoqués. Les visions des portraits maculés, ou apparitions psychiques, il les projette après-coup dans ses recherches plastiques : les projections s'incarnent alors en jets de peintures ou en tirs de craie grasse. La forme d'excitation propre à l'usage de certains psychotropes ou d'alcool, Rainer la rejoue comme mise en condition pour ses propulsions graphiques.

Le travail plastique prend place dans une mise en forme cérémonielle à travers laquelle l'artiste cherche à se produire dans des états d'agitation excessive et d'exaltation. Ses pratiques scripturaires sur les photographies sont de véritables théâtres d'affects, des dramaturgies corporelles passionnées pour la libération d'une expression inhibée. L'ivresse recherchée peut être comprise comme dépossession et déprise de soi pour des libérations inconscientes ; « *sous l'effet de l'ivresse on voit s'éveiller ces émotions dionysiaques qui en s'intensifiant amènent le sujet à perdre toute conscience de soi*³ ». Cette ivresse ou disposition de l'esprit provoquées (souvent aidé) permettrait à l'artiste de projeter sur l'image des traces non-conditionnées, impulsées par l'assimilation de l'image modèle.

L'expressivité picturale fait suite à l'expressivité déployée pour les mises en scène photographiques. Les marques graphiques sont d'autres marques de l'expression. L'artiste convoque un degré d'excitation propice au sortir de soi, à la révélation de forces physiques et émotionnelles inconnues, il se jette littéralement sur les images dont il s'entoure, comme s'il expulsait toutes

¹ RAINER Arnulf, printemps 1970.

² MICHAUX Henri, *Mouvements*, Paris, Gallimard, nouvelle Ed., 1982, non paginé.

³ NIETZSCHE, *La naissance de la Tragédie*, Paris, Gallimard, 1949, p. 20.

ses faces grotesques. A l'intention du « se dessaisir de soi-même » des recherches faciales se succèdent les pulsions gestuelles relayées par le pictural et le graphique qui viennent s'écarter sur les différentes séries de photographies. L'état visé est proche de l'ivresse et de la folie. Ces recherches psychiques sont à mettre en relation avec la fascination que Rainer peut avoir pour l'art et la gestuelle des malades mentaux. Aussi, ses propres marques correspondent-elles à des traces libérées de tout contrôle, elles répondent à cette quête du stade premier de l'écriture.

La photographie devient un déversoir, un conducteur pour la libération de ses pulsions expressives sous la forme d'une écriture gestuelle impulsive, « *le geste qui échappe à l'homme est l'incarnation de sa propre aliénation*¹ ». N'oublions pas les théories psychanalytiques freudiennes qui ont eu une influence considérable sur le discours artistique viennois. La prospection des forces latentes inconscientes doit beaucoup à la psychanalyse. Elle se retourne contre l'artiste lui-même, dans son exploration de ce qui reste inaccessible à la conscience, en appelant alors au dépassement et à la transgression. « Se dessaisir de soi-même », c'est déployer l'autre du moi. Dans cette « *approche dialectique de soi et de l'autre, le soi chez Rainer n'est pas l'ego planificateur et calculateur, mais le « ça » freudien*² ». L'engagement plastique de l'artiste est celui d'un engagement total, sans résistance, pour une expression libre, reflet d'une certaine condition psychique. L'expression est celle d'une sortie de soi, d'un transfert en force de l'intérieur vers l'extérieur.

Le jet de l'expression passe par le geste. La force primitive déployée jetée sur la figure photographiée est un véritable torrent affectif. En ce sens, notons l'emportement pictural en rouge noir et jaune qui, d'une même impulsion, entoure et camoufle l'autoportrait de profil *Ekelhaftes Zahnweh (Mal de dent dégoûtant)*, 1969 [III.221]. L'ardeur du peintre se traduit en un "emballage" coloré de la face.

Les gestes ne sont plus dictés par la raison ; impulsés par l'image et médiés par le corps, ce sont des réactions comme autant de réponses face à la puissance d'ébranlement du modèle. L'image première est une provocation stimulante, l'artiste réagit : les coups décochés à la surface des

¹ ROWELL Marguit, *La peinture, le geste, l'action : L'existentialisme en peinture*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 52.

² KAISER Franz, « Arnulf Rainer artiste et collectionneur », in *Arnulf Rainer et sa collection d'art brut*, Paris, Lyon, La Maison rouge/Fage Ed., 2005, p. 19.

photographies sont des réflexes incarnés. Mieux, ce sont des réactions défensives ou des attaques expressives, notons d'ailleurs que l'artiste n'hésite pas à souligner une corrélation entre son tir graphique et pictural et le geste de l'archer ou de l'escrimeur. Souvenons-nous en effet des déflagrations graphiques ponctiformes venues violemment s'écraser sur la face de *Sans titre*, 1959-1970. Les jets décochés font de la figure une cible portant les stigmates des projectiles : des percées noires et colorées.

L'état de tension recherché par l'artiste est une mise en condition pour se délivrer dans un travail agressif et destructeur. « Un *dimanche de l'été 1973*, ça y était. M'aidant de quelques trucs, j'entrai dans un état de concentration violente, plein de fureur et de détermination. Les gifles pouvaient commencer [...] ¹ ».

La pulsion scripturaire amortie par la photographie qui garde toute les traces des attouchements féroces implique une vitesse d'exécution. La rapidité du geste est une forme de l'acte réflexe, elle permet d'esquiver la réflexion : « quand on travaille de façon rapide, en se concentrant, alors peut surgir une forme elle aussi concentrée, qu'on n'a pas élaborée, qu'on n'a pas imaginée avant son apparition ² ». Ainsi, la précipitation devient une stratégie de déprise ; lorsque l'extrême concentration avec le modèle déclenche une réaction subite, se précipitent sur le support les formes euphoriques d'un mouvement extatique. La montée de l'excitation visuelle et psychique explose en une décharge picturale. Le jet scripturaire naît d'un « geste plus rapide que la pensée ³ », pour reprendre une formule du peintre abstrait Georges Mathieu. Le surgissement graphique est une véritable incontinence scripturaire projetée sur le substrat photographique qui en est le stimulus extérieur.

Parfois même, la riposte instantanée pousse l'artiste à se passer d'intermédiaire pour une confrontation directe avec le support. Aussi les doigts du peintre peuvent-ils se substituer à l'archet du pinceau. L'implication et l'application directe du corps soulignent l'intérêt de Rainer pour l'expression corporelle. L'artiste, qu'il intervienne par lacérations sèches ou applications grasses de matière, est engagé dans une formulation *haptique* : son geste est touchant, il vient heurter avec plus ou moins de

¹ RAINER Arnulf in GACHNANG Johannes, « Le chemin de la croix », *Arnulf Rainer*, Repères, Cahier d'Art Contemporain n°25, Paris, Galeries Maeght-Lelong, 1985, p.10.

² RAINER Arnulf, Entretien avec Guy Scarpetta, *op. cit.*, p. 24.

³ MATHIEU Georges, cité in *Mathieu*, Paris, Galerie Charpentier, 1965, non paginé.

fureur la surface photographique. La peinture à la main et aux doigts fait écho à l'art des aliénés, aux pratiques des enfants et à l'art primitif, elle figure le corps à corps, l'interaction entre l'artiste et le support, entre le créateur et la créature ; c'est une réponse visuelle exercée par deux forces qui se font face. Le tra-jet se voit raccourci. La trace de la main laisse l'empreinte de son tir. Lorsque l'artiste utilise un instrument, le geste n'en est pas moins visible, le coup de pinceau ou l'attaque de craie grasse s'y montrent alors en tant que coups, balayage ou choc de matière qui emporte le pigment coloré et l'image dans un même élan. Dans *Zahn und Weh*, 1972-1974 [III.222], la face photographiée de profil est à la fois assourdie d'une cascade de peinture épaisse et persécutée de taches colorées éclatantes et dégoulinantes. Ces rajouts entourent la figure, mais d'autres traces atteignent le visage spasmodique, ce sont moins des empreintes de doigts que les impressions du mouvement pulsionnel de la main pleine de couleur, déchargée sur la toile. Ces coups assenés, à l'échelle du corps, étirés avec peu de matière picturale, jusqu'à l'effacement, ne sont pas des traces marquées, mais bien marquantes : elles manifestent l'invisible de la pulsation du geste touchant qui entraîne le pigment. C'est une peinture douloureuse, la figure photographiée paraît martyrisée, l'intervention rageuse fait saigner l'image qu'elle sacrifie, renommée non sans ironie *Rage de dent*. Graphique ou picturale, avec ou sans pinceau, l'écriture de Rainer trahit une intensité pulsionnelle, « *une production d'effets calculés pour susciter des affects*¹ ». L'artiste est emporté corps et âme par la peinture, il est dépassé par le combat engagé.

Le programme préalable hypnotique nécessaire à la concentration permet de faire surgir une expression refoulée. L'acte destructif et émotionnel conduit par l'artiste est une expulsion des mouvements pulsionnels sous la forme d'un rite scripturaire. L'état d'abandon et d'excitation n'est pas sans évoquer l'expérience spirituelle mystique.

La folie entretient des rapports étroits avec le mysticisme, notamment dans leur formulation extatique. En contact avec l'évêque Otto Mauer, et fervent lecteur de mystiques comme Cioran ou Jean de la Croix, Rainer n'est pas indemne du langage spirituel exalté. L'extase est le ravissement de l'esprit. N'est-ce pas ce rapt à soi-même que recherche Rainer ?

¹ BUCI-GLUCKSMANN Christine, *La folie du voir*, op. cit., p 223.

« *Rainer est entré en religion comme on entre en peinture*¹ ». Entre art et rituel, la frontière est mince, la violence de l'acte cérémoniel prend des airs de sacrifice, ce sont des scènes d'exorcisme auxquelles se prête l'artiste en sacrifiant la figure photographiée, morte ou vivante. Le rite graphique est une performance cérémonielle et sacrificielle qui en appelle à un vocabulaire primaire pour un dépassement de l'image. Dès lors, le sacrifice invocatoire est-il agression mystique ou quête métaphysique ? Le champ pictural du théâtre sacrificiel ouvre le dialogue dans un en-deçà formel avec un au-delà, « *le sacrifice est un moyen pour le profane de communiquer avec le sacré par l'intermédiaire d'une victime*² ».

Chaque point de départ photographique entraîne l'artiste, à travers une expression singulière, à un nouveau combat passionné dont témoignent les symptômes dramatiques ou autres traces de crime. Prenons en ce sens *Totenmaske*, Clemenceau, 1983-1984 [III.223], qui laisse apparaître sur la scène picturale, encadrée de deux pans de peinture noire, la figure, dissimulée-sacrifiée derrière un mur de traces de mains rouge sang.

En s'abandonnant à la peinture, dans l'image, n'est-ce pas lui-même que l'artiste sacrifie dans une abnégation toute mystique ? « *L'état d'excitation ainsi convoqué rappelle la tentative de métamorphose qui vise à se dessaisir de soi-même, décrite par Jean de la Croix auquel Rainer se réfère régulièrement, " Ceux qui dans cette nuit sont tentés par l'esprit du blasphème... D'autres fois, ils sont assaillis d'un autre esprit abominable qu'on appelle esprit de vertige et dont le but est... de mettre à l'épreuve"* ³ ».

Les mises à l'épreuve exhibent l'ivresse du geste éjecté sur la toile dans une transe picturale. Chaque image reproductible est signée d'une gestuelle expressionniste unique. Toute signature est originale. Quant à l'écriture toute baroque de l'artiste, elle est celle d'un pathos exacerbé, les cérémonies scripturaires se transforment en « *théâtre de la passion du peindre, au sens où la Passion met en œuvre une passivité, un rite sacrificiel et une exhibition d'affects*⁴ ».

La peinture gestuelle déployée par Arnulf Rainer reconvoque aussi la peinture abstraite expressionniste et lyrique, l'art informel et le tachisme de

¹ PACQUEMENT Alfred, in *Arnulf Rainer- Mort et Sacrifice*, op. cit., p. 5.

² MAUSS Marcel, Œuvre I, *Les fonctions sociales du sacré*, coll. Le sens commun, Paris, Ed. de Minuit, 1968, p. 16.

³ BEURARD Patrick, « L'éternel autoportrait temporaire de Rainer », in Opus international n°106, citant Jean de la Croix, *Nuit des sens*, in *Nuit obscure*.

⁴ BUCI-GLUCKSMANN Christine, *La folie du voir*, op. cit., p. 220.

l'après-guerre. En effet, l'artiste dans les années cinquante a eu l'occasion de croiser la peinture de Pollock, Mathieu, Riopelle, De Kooning, sans oublier l'écriture automatique des surréalistes. Le retour du geste chez Rainer est lui aussi manifestation de l'être en acte, être aliéné par la société. Le déploiement du geste marque un retour aux origines, il est expression de la manifestation. Même si l'écriture rainerienne n'est pas une improvisation irrationnelle et non structurée, pur dynamisme en mouvement comme chez Pollock, mais infléchi par une figure sous-jacente, l'artiste tente de s'affranchir grâce à une liberté gestuelle de toute censure et de toute convention culturelle. L'abandon est orienté, le geste échappé est récupéré. Rainer réinvente des formes multiples d'abstraction gestuelle avec la figure en dessous. Les puissances inconscientes ne sont pas des automatismes aveugles mais bien des forces mobilisées pour un visible. Certaines pièces parfois sont de vrais morceaux d'abstraction lyrique ou d'*action painting*, tel *Totenmaske, Anonym*, 1983-1984, recouvert par un martelage de peinture bleu dont les multiples impacts semblent ne correspondre à aucune organisation préalable. Sur le masque s'est abattu un écheveau de touches cursives entremêlées, une mêlée chaotique qui n'a plus rien d'empathique. L'esthétique de la vitesse permet à la puissance du geste une « *manifestation vitale, naturelle, préculturelle, antéhistorique*¹ », au-delà de la conscience et des pouvoirs rationnels. Le geste est un acte authentique, primaire, nu, il trahit « *un niveau de fonctionnement de la pensée tout à fait archaïque*² ». Chez Rainer, les rehauts informels sont toujours informés par le modèle. Le visage photographié de l'artiste dans *Face coloration*, 1969-1973 [III.224], devient une cible pour les tirs colorés. Irreconnaissable sous les déflagrations picturales, la figure en est réduite à un pur canevas formel. Les marques abstraites figurent la structure rythmique première de la face. Les trajets dynamiques ne sont donc pas aléatoires mais témoignent d'un mécanisme de l'élan et du jet. Nous retrouvons encore, à peine marqués, les tracés véhéments d'une griffure manuelle qui participe à l'élan ravageur de la scène sacrificielle. Le camouflage vivement coloré de cette pièce de la série *Face Farces*, exhibe des trajectoires primaires déployées hors de considérations esthétiques. Les couleurs vives relèvent elles aussi de cette primitivité de la réponse gestuelle, « *la couleur est toujours apparue comme*

¹ ROWELL Marguit, *op. cit.*, p. 11.

² VOLMAT Robert, *L'art psychopathologique*, Paris, PUF, 1956, p. 198.

possédant une dimension pulsionnelle importante¹ ». Au noir et blanc des tirages photographiques et au noir pictural répondent chez Rainer des accents de couleurs flamboyantes, rouge vif, bleu roi, jaune or, vert ou violet parfois : ce sont des chromatismes bruyants et élémentaires. Goethe nous fait «remarquer que les nations sauvages, les personnes incultes et les enfants ont une grande prédilection pour les couleurs vives² ». Remarquons aussi que plus le format de l'image première est important, plus le théâtre pictural se fait dramatiquement baroque et coloré : le support à l'échelle du corps est une invitation à s'y déployer.



III. 221. *Face Farces, Ekelhaftes Zahnweh*, 1969, Huile sur photo, 119 x 87 cm



III. 222. *Face Farces, Zahn und Weh*, 1972-1974, Huile sur photo sur bois, 83 x 63 cm



III. 223. *Totenmaske, Clemenceau*, 1983-1984, Huile sur photo sur bois, 83 x 63 cm



III. 224. *Face Farces, Face coloration*, 1969-1973, Huile sur photo sur bois, 118 x 90 cm

¹ DE MEREDIEU Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, op. cit., p. 112.

² GOETHE VON Johann Wolfgang, *Traité des couleurs*, in DE MEREDIEU Florence., op. cit.

● IMMERSION

« Après avoir placé les plaques (photos) sur le sol, je rampais de l'une à l'autre pour y placer la matière picturale : enduits, marques, traces, et je découvrais ainsi une manière de peindre très physique, qui représentait une sorte de point culminant d'un principe de création qui s'accompagnait de lutte, de spasme et de grand investissement psychique, [...] en me baissant et en me penchant tout près de la surface peinte à tel point que mon visage la touchait presque – je la ressentais plus intensément. Cela me touchait, me fascinait comme un objet ultime [...] »¹.

Lors des cérémonies scripturaires, il n'est plus de distance avec le modèle. Dans l'espace isolé de l'atelier, Rainer, fasciné, sombre dans les images dont il s'entoure. Si lutte il y a, il n'est pas de résistance. Alors, les deux forces s'annulent l'une l'autre pour mieux se confondre. Et l'artiste, en Narcisse penché à la surface de l'image photographique, s'y noie.

Rainer rejoue la figure de Narcisse : il se coule dans l'image, dans la sienne, dans l'autre aussi. Il s'adonne à l'immersion, il se noie lui-même dans le recouvrement des figures. Toutes les figures convoquées par l'artiste (lui-même, les *Têtes de Messerschmidt*, les masques mortuaires, et d'autres que nous n'analyserons pas) sont les doubles désincarnés d'une autoprojection. « En se prenant pour un autre » pour reprendre Lacan, Rainer est immergé, par empathie pour les visages de sa propre identification. Lors des séances d'interrogation, le dialogue de lutte et d'amour entre regardant et regardé, comme dans la relation amoureuse, conduit à l'assimilation, à la dépossession de soi dans l'identification de l'autre : « se dessaisir de soi-même » pour se confondre dans l'autre. Son interlocuteur, c'est lui-même, ou son double ; tout se passe en circuit fermé. La présence de spectateur le gêne, comme Narcisse, il est à la fois le spectateur, le peintre et l'image. Tout autre regard est exclu.

Lorsqu'il dévisage les *Faces*, *Têtes* et autres *Masques*, n'est-ce pas lui-même que l'artiste envisage ? Dévisager c'est reconnaître l'autre, et « c'est enfin, sens premier, un acte de pouvoir agressif, un acte de négation, de néantisation de l'identité d'autrui, "c'est déchirer le visage d'autrui avec les

¹ RAINER Arnulf, « L'enflé - le dégoulinant », texte non daté, publié in *Arnulf Rainer, Métaphores de la mort*, op. cit.

ongles ou les griffes" (dit le Littré)¹ ». Dévisager, c'est nier l'autre pour mieux s'y réfléchir, pour y imprimer sa trace. Extrêmement concentré, jusqu'à son propre abandon, Rainer passe tout entier dans le corps de l'image. Toutes les marques écrasées sur le support incarnent le désir fou de l'artiste de traverser la fascinante image pelliculaire (spéculaire). La dépossession de soi passe par l'identification dans l'autre. Dans cette vision narcissique, il n'interroge pas d'autre face que la sienne. L'inspiration initiale laisse place à l'aspiration totale. Tous les visages l'entourent comme dans une galerie de glaces (Rainer travaille plusieurs modèles en même temps), ils se font écho, et l'artiste, passant de l'un à l'autre, y répond jusqu'à s'y vampiriser lui-même, tournoyant, perdu entre ses propres fragments partiels².

« *Ma pratique de l'art est essentiellement, sinon exclusivement monologue* », nous dit Rainer. Dans le jeu des identifications³, quelle que soit la figure photographiée, l'artiste engage une conversation avec lui-même, dans l'intimité du format, souvent restreint, et par le geste touchant qui ne se traduit autrement que comme marque d'incorporation, « *le geste est dialogue de soi à soi*⁴ ». Le geste est ce qui tombe du corps. L'empathie jusqu'à l'excès, jusqu'à l'étouffement, annule toute résistance dans l'union fascinée de l'artiste pour son double. Aussi, la lutte engagée semble veine, c'est une lutte contre soi-même qui ne peut aboutir qu'à sa propre perte.

Les traces graphiques et picturales sont des attouchements corporels transposés. « *Comme j'étais en train de peindre les joues sur une photo, dans l'ivresse de l'action, mon pinceau se brisa. Dans la hâte, j'essayai avec les mains, je frappai sur les joues : fasciné*⁵ ». La gifle de peinture conduit à une transfusion des humeurs, réelle et non moins symbolique : lorsque, dans la violence du geste, le pinceau se brise, la main se déploie dans une surenchère physique. C'est le corps lui-même qui se trouve propulsé dans l'image, jusqu'à ce point ultime de transfusion du sang de la main blessée

¹ DIDI-HUBERMAN Georges, « *La grammaire, le chahut, le silence - pour une anthropologie du visage* », *op. cit.*

² Remarque : ces recherches m'ont amenée à mettre la main sur une photographie de l'artiste enfant posant à côté de son frère jumeau. Si aucune allusion à son double véritable n'a été recensée, il nous est permis de prendre en considération cette gémellité effective que nous retrouvons, d'une certaine manière, sublimée et métaphorisée dans le travail d'Arnulf Rainer. Ses recherches engagées sur la dépossession, la quête de soi et l'identité ne pourraient-elles pas avoir été déterminées par l'expérience réelle du dédoublement ?

³ Rainer s'identifiera ensuite, de 1977 à 1979, à Rembrandt, Goya, Van Gogh en intervenant sur leurs autoportraits, comme pour la série *Als Van Gogh*, 1977-1979.

⁴ ROWELL Marguit, *op. cit.*, p. 67.

⁵ RAINER Arnulf, in *Face Farces*, *op. cit.*, Notons que cette anecdote aboutira à une série autonome de peintures à la main.

qui se mêle aux couleurs. *Sans titre* [III.225], n'expose pas autre chose qu'une surface réfléchissante de l'artiste qui s'y éprouve doublement, représenté dans l'image qu'il marque de sa trace physique, jetée, giflée, giclante. Dépossédé, pro-jeté, l'artiste passe tout entier dans l'image. La gifle, il se la donne à lui-même ; portée avec élan à la face photographiée, elle emporte avec elle peu de matière colorante : c'est moins la touche que le geste touchant qui s'expose ici. L'étreinte pousse à la perte. Voici un visage flottant dans le liquide pictural, le regard sidéré est retourné vers lui-même, piégé de s'y être vu, il plonge dans l'ego pictural sanguinolent.



III. 225. *Face Farces, Sans titre*, Huile sur photo sur bois, 118 x 87 cm

La surface picturale chez Rainer est un point de naufrage, l'espace fusionnel de la dépossession de soi et de son absorption, peindre c'est se rejoindre soi-même à travers un mur. L'engloutissement, tel est le drame de Narcisse.

L'artiste se constitue ses propres pièges : des duels mortifères de l'aliénation de soi dans l'autre. « *Me rassembler, coller à moi-même* » souligne celui qui n'intervient finalement que sur son propre visage, en s'injectant, en se projetant dans l'autre. Rainer, à la recherche de son vrai visage, semble croire que tous ces

autres dont il s'entoure le rapprochent de lui-même. Les figures modèles sont ces doubles auxquels il s'identifie, « *tels des miroirs qui lui renvoient* (pour la série des *Masques Mortuaires*) *sont ego "deathness"*¹ ».

L'assimilation passe par l'impression, avec toutes les marques décochées à l'image, c'est l'artiste qui se signale.

¹ ALBERTINI Anne, « Rainer ou le leurre de la mort », in *Arnulf Rainer- Mort et Sacrifice*, op. cit., p. 56.

• SIGNER

Il est un signe sur lequel nous ne nous sommes pas encore penchés, il intervient pourtant systématiquement dans chacune des propositions rainerienne ; plus ou moins ostensible, il est toujours identifiable. Ce rajout, c'est la signature de l'artiste, présentée sous la forme de l'écriture du nom en entier (particulièrement pour la série des *Face Farces*) ou du pictogramme simplifié (pour les *Têtes de Messerschmidt* ou les *Masques Mortuaires*). Tautologique quand elle prend place sur les autoportraits photographiques, elle souligne la démarche identificatoire, autographique, dans les autres séries. Rainer s'écrit et se signe littéralement dans l'image, il s'y exhibe, « *le geste de la signature est au moment de son inscription, pure ostension. Il est spectacle éphémère de l'adéquation entre un signe et son référent¹* ». La signature, comme le parafe, est également un geste automatique, c'est un acte réflexe, la première intention graphique, l'ultime trace de l'identité. En tant que dernier jet, elle marque d'un point d'arrêt (remarquons que le monogramme est souvent accompagné d'un point) l'espace cérémoniel de projection. La signature est la dernière marque, l'ultime tir décoché à l'image, le signalement final d'une série sans fin.

Elle signale la permanence du même dans le défilé des pluriels. La signature, signe à la fois symbolique, iconique et indiciel, ratifie l'appartenance et l'incorporation. Elle parachève chez Rainer la cérémonie identificatoire. Ritualiste, l'artiste se signe, du signe de croix comme dans *Anblick (Spectacle)*, 1969 [III.226], qu'il rehausse encore d'un énorme « **a. Rainer** » délié, rouge



III. 226. *Face Farces, Anblick*, 1969, Huile sur photo, 118 x 87 cm

¹ FRAENKEL Béatrice, *La signature, genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992, p. 112.

sang, occupant un quart de la surface. Cette signature cinabre, comme écrite d'un sang qui aurait viré sur le noir en séchant, est ce qui résiste à la défiguration, le signe est tout autant visible et lisible. Même lorsqu'il se confond avec l'accident pictural comme dans *Face coloration*, 1969-1973 [III.224], c'est pour mieux se détacher et se démarquer comme caractère déchiffrable des taches informes. L'illisible figure masquée de peinture se donne à lire : c'est bien **a. rainer** qui s'écrit.

La signature démesurée ou le monogramme exalté est une incorporation figurée. En ce sens, ne traduit-elle pas en miniature les enjeux des séries analysées ?

La valeur expansive de la signature ou du monogramme nous permet de l'envisager comme élément métaphorique de l'œuvre elle-même. Intégrée au corps de l'image, elle reflète quelque peu l'œuvre en miroir. L'artiste, en effet, y redouble sa trace. En outre, nous pourrions jusqu'à déceler dans sa graphie les caractères plastiques des rehauts graphiques et picturaux sur photographies.

Ainsi, retrouverions-nous les éléments du **A**, forme triangulaire barrée, dans les écritures traversières, celles qui sillonnent la face en s'y croisant, comme



III. 227. *Totenmaske*, A. Von. Menzel, 1978, Graphite sur photo, 60 x 50 cm

dans *Totenmaske*, A. Von. Menzel [III.227]. Ce dernier est traversé de part en part par le réseau graphique qui, en suivant la structure du nez, se recoupe en un point au niveau du front, le triangle ainsi formé est coupé à son tour par les rayures de craie grasse sur le bas du masque : les griffures rajoutées l'enchaînent dans un enchevêtrement en A, monogramme que nous retrouvons alors en miniature, comme une rime plastique, en bas à droite, en place de la signature. Quant au R. nous le

reconnaissons quelque peu à travers les graphies déportées des contours des visages, celles qui enregistrent les profils par exemple. Nous pourrions jusqu'à repérer dans *Totenmaske*, Moltke, 1978 [III.228], déplacé dans le rehaut pictural en train de gangrener le profil, le monogramme souple de d'A.R. De cette photographie de masque en gros plan ne reste visible que la graphie picturale dont l'écriture devient graphème : en guise de figure se déploie le corps de la signature.

L'amplification de ce signe souligne une démarche excessive et ostentatoire. Détail graphique, plastiquement et symboliquement, la signature réfléchit l'œuvre qu'elle condense.

Toutes les *Faces* et autres *Masques* retouchés ne seraient-ils pas une procession de signatures ? Les empreintes multiples inscrites après-coup sont autant de marques d'incorporation, « *maculer, c'est imprégner de soi, se prolonger dans l'objet, l'inclure à soi*¹ ».

D'un geste, d'un jet, l'artiste plonge, repeint et empreint l'image qu'il contresigne, condamne et consacre.



III. 228. *Totenmaske*, Moltke, 1978, Huile et graphite sur photo, 60 x 47 cm

¹ STERN Arno, *Compréhension de l'art enfantin*, 1959, cité in TISSERON Serge, « Le dessein du dessin : geste graphique et processus du deuil », in *Art et Fantasme*, Anzieu Didier (Dir.) Centre d'étude de l'expression, Paris Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 97.

5. Etreintes et rapports de forces

• CONSACRER

Lors de la pratique cérémonielle du repaint sur portraits photographiques, Rainer plonge dans le corps de l'image. Dans ce combat, il s'y incorpore en perdant pieds, il y bat une mesure vigoureuse en y appliquant les mains ; il se signe. De ces rencontres, l'artiste a cédé, jusqu'à son identité. L'assimilation est acte d'abnégation. Si Rainer ne résiste pas, le support lui, ne cède pas. Atteinte, attaquée jusque dans sa chair (pelliculaire), la figure photographiée, exaspérée et consacrée, est complice du sacrifice, du sacrifice de l'artiste. Mais qu'en est-il alors de sa condamnation à elle, de l'iconoclasme premier auquel elle semblait être promise ?

Comme pour toute icône, et dans une logique toute *idoloclaste*¹, l'écran est biface. La destruction première de l'image élève le visible à un second degré, la résistance de la figure photographiée s'inscrit au cœur même de son sacrifice. Comme toujours chez Rainer, sa démarche relève d'une dialectique complémentaire². Des intentions discordantes coexistent ; ainsi, la désacralisation initiale du modèle pourrait être remise en question. Dialectiquement, la figure est à la fois atteinte et sacralisée, « *vénérer ou blasphémer ; ce sont les deux faces d'une même conception chrétienne du visage*³ ». L'atteinte destructrice et tout autant passionnée et fascinée est aussi une étreinte. L'artiste étreint (du lat. *stringere*), comme on étrangle, les photographies au cours de la lutte cérémonielle entre lui et ses autres : le geste est marque douloureuse d'affection réciproque. L'étreinte est un geste contradictoire ; d'un même jet, l'artiste embrasse et étrangle dans une lutte douloureuse. L'étreinte blesse, offense ou effleure. L'étreinte passionnée entre l'acteur et son double écrase et retient, condamne et convoque.

Rainer accable pour mieux consacrer. La frappe de la consécration est aussi élévation, le recouvrement est englobissement et "engrossissement". Le

¹ KATZ Stéphanie, *L'écran, de l'icône au virtuel: la résistance de l'infigurable*, op. cit.

² Nous devons à Werner Hofmann l'expression « *dialectique complémentaire* » à propos de l'œuvre de Rainer, in *Arnulf Rainer, Mort et sacrifice*, op. cit.

³ MINAZZOLI Agnès, « Hekinah degul ou comment échapper à l'homme », in *A visage découvert*, op. cit., p. 159.

rehaut d'encre ou de peinture à l'huile donne une épaisseur à l'image, «j'arrosais, j'aspergeais [...] ça dégoulinait [...]»¹. Tels sont les moyens d'interventions picturaux décrits par l'artiste pour enfler le support premier. Les marques imprègnent l'image, l'engrossent, l'engraissent, ce sont des enduits, même lorsque l'écriture est graphique, le dessin est écrasé de l'huile pigmentée de la craie grasse, même lorsque la figure est labourée à la pointe sèche, pour mieux être pénétrée. L'intervention supplémentaire rappelle l'opération première de l'acte de peindre : enduire un support, l'imprégner, le marquer, l'empreindre, y transfuser un corps matériel. Les applications successives sur le support déjà imprimé ne sont pas sans faire écho à la pratique cérémonielle de l'onction. Matières picturales grasses, épaisses, visqueuses ou encres liquides sont les onguents pour le geste sacré dont la violence frictionnelle est sacrificielle. Le sacrifice iconoclaste s'accomplit en onction sacrée du modèle parfois submergé, quasiment noyé par les applications successives.

Si Rainer travaille le rajout, ses maculations secondaires n'écrasent jamais entièrement l'image ; l'étreinte picturale est certes accablante mais elle retient la figure qu'elle écrase, mieux, elle la charge pour la retenir, ou la faire venir. Comment peindre ce qui persiste sinon par le signalement de sa dérobade, par la présentation de sa dissolution avortée qui s'expose comme dispositif d'ébranlement ?

Recouvrir, chez Rainer, c'est faire surgir la puissance de résistance à l'anéantissement. L'occultation toujours partielle, sauf rares exceptions, recouvre pour mieux recouvrer. L'artiste convoquerait ainsi le mécanisme de l'apparitionnel.

Toute apparition se fait sur fond de destruction : dialectique complémentaire. Le support photographique contre lequel les déferlements graphiques et picturaux viennent buter résiste aux différents traitements, sa mince peau, même lacérée n'est jamais déchirée, traversée. Quant à la figure photographiée, quelle que soit la densité du rehaut qui l'accompagne, elle respire (ou suffoque) à travers les écritures déformantes et informes qui jamais ne l'étouffent tout à fait. A l'instar des précédentes *Surpeintures*, il y a toujours un fragment du dessous qui se signale.

¹ RAINER Arnulf, in *L'enflé – le dégoulinant*, op. cit.

Peinture, surpeinture, couche sur couche ou surfaces sur faces, la pratique rainerienne est celle d'une *unterschrift*, d'une écriture du dessous soulignée par l'écriture au-dessus. Repoussoirs affirmés, les rehauts ostensibles colorés et contrastés entachent la strate sous-jacente, ils éloignent la figure photographiée de leurs éclats scotomisants, la marquent, mais par là-même, la démarque. La photographie, agrandie, imprécise dans ses contours survit



Ill. 229. *Face Farces*, *Sans-titre*, 1972-1975, Encre et craie sur photo, 60 x 50 cm, Coll. Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne

malgré tout, surgit par-delà ce qui l'accable.

Sans titre, 1972-1973 [Ill.229], est un petit autoportrait maltraité de la série des *Face farces*. L'artiste y est sali de taches d'encre et accablé de déjections picturales rouille-cinabre qui se donnent à lire en dépôts de sang. D'autres coups sont portés, ce sont des masses noires informes, elles entourent son visage fermé et le criblent sur le reste du corps. Ces amas visqueux sont autant d'infections dégoulinantes qui viennent entacher le

modèle, les yeux fermés, comme noyé dans la surface picturale. L'attentat est accentué par des faisceaux de fines rayures ou lacérations du substrat photographique que nous ne percevons qu'à travers une vision rapprochée, mais qui écartent encore un peu plus la face échardée et tourmentée de toutes parts. Les multiples rajouts, cependant, n'anéantissent pas la visibilité de la figure du dessous, visible dans sa mise à distance, écartée mais résistante à l'effacement. Dans le prolongement du visage, la paume de la main est déployée comme rempart. Cette même main qui a giflé le support, dont nous percevons les traces marquantes, est ici aussi photographiée comme signe d'expulsion, de rejet, de refus, elle semble ainsi

repousser ou vouloir ouvrir le voile de matière qui l'encombre, à moins que ce ne soit son propre corps qu'elle barricade. Cette main qui affleure la surface de l'intérieur se donne tout autant comme marque de refus et de résistance à l'attentat de peinture. Main contre main de l'artiste, deux forces antagonistes du même s'affrontent. Comme s'affrontent, dans un rapport de tensions, le fond (photographie) et l'écriture.

Travaillée à travers une esthétique du palimpseste, la face humaine, sa tête sculptée ou son masque mortuaire, photographiée, n'est pas totalement oblitérée, mais transparaît des voiles de peinture, se défend des agressions multiples. Repoussée dans son noir et blanc toujours un peu défaillant (perte de définition due à l'agrandissement), aveuglée par les rajouts colorés qui attirent l'œil, viennent troubler la surface, et ainsi, la dérobe en le revêtant de fouillis de traits ou de larges traces colorées : elle est d'autant plus résistante qu'agressée. Manifestée en repentir, sa persistance exhale sa force de survivance.

Le rehaut, même s'il dénature l'image-support, porte la face humaine au paraître, comme elle s'élève du magma informe de *Kratzbürstig (Revêche)*, 1970-1972 [III.230], par exemple, qui enrobe et auréole le visage photographié, jusqu'à déborder sur le cadre. Les pâtes épaisses, visqueuses et dégoulinantes, en couches, rappellent les enduits des *Surpeintures*. Mais les taches noires ne cachent pas d'autres traces sous-jacentes de peinture rouge, bleue, jaune. Feu d'artifice ou brasier ? Le haut du tableau est encore gratté, mais la face, elle, paraît à travers le palimpseste compliqué : le pan pictural s'entrouvre sur le visage. Il y a quelque chose dessous et cela devient central. Le quelque chose exhumé, comme retenue de la figure, fait tache au cœur des explosions colorées et rappelle le pied de Frenhofer. Submergée par le déluge pictural, la face photographiée apparaît en effraction, elle déchire le pan informe de peinture, elle résiste aux déferlements dévastateurs.



III. 230. *Face Farces*, Kratzbürstig, 1970-1972, Huile sur photo sur aluminium, 170 x 139 cm

L'iconoclastie s'inverse, c'est la figure recouverte qui perfore le revêtement pictural pour se frayer une visibilité tout en restant partiellement voilée. Ainsi, surgissent les gammes de gris de la photographie, par contraste, dans cette dualité tensorielle et visuelle. Le visage noyé de *Kratzbürstig* refait surface, il est vestige ressuscité du sacrifice de l'artiste. Nous découvrons alors, la figure, dénaturée, résistante à l'engloutissement, comme le pied décelé par Porbus et Poussin. « *La peinture n'animerait son sujet, ne le révélerait qu'à le représenter voilé, obscurci, enterré, emmuré. Qu'à le coucher dans un lit de couleurs fatalement « informes » : à l'enliser dans un chaos, un pan¹* ».

Prenons ainsi *Fetzen (blick durche grüne)*, 1973 [III.231], au cœur du mur fait d'une peinture gestuelle, une réserve découvre la face photographiée à moitié asphyxiée par la marée verte qui la tourmente. Dans cet enrobement



III. 231. *Face Farces, Fetzen (Blick durche grüne)*, 1973, Huile sur photo, 47 x 61 cm

de matière, dans ces lambeaux de peinture comme le titre

Fetzen

(lambeau)

l'indique, c'est le « *blick durche grüne* », « regard à travers le vert », qui se révèle du « *lit de couleurs informes* », mais c'est aussi ce fragment

réchappé qui se

donne à lire comme trouble-fête, lambeau, rayure dans le pan de peinture. Les pans de peinture projetés sur les *Faces* et autres *Masques* entachent la visibilité du fond-photographie, ils font obstacle à notre perception, « *il intervienne[nt] comme eau trouble, voire comme catastrophe²* » sur le modèle iconographique. Lorsque l'intervention picturale est une projection dense de matière, elle s'exhibe comme un spectacle baroque ; mais les sillons

¹ DIDI- HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée*, op. cit., p. 120.

² *Ibid.*, p. 44.

graphiques aussi se présentent comme jets, *subjectio* ; en ce sens, ils «se montre[nt], [se] jete[nt] devant nous sous notre regard¹ », et en même temps éclipsent la figure-support et s’y substituent.

Il s’agit donc de voir à travers (*durche*) et avec les diverses entraves du regard, voir dessous les repeints, voir aussi derrière la figure, son altérité dérobée préfigurée par les éléments de son altération. Derrière l’agression du geste iconoclaste, la figure persistante manifeste sa capacité de surgissement *via* le dispositif de recouvrement. Elle s’incarne ainsi, à travers les voiles diaphanes de peinture dans

Totenmaske, Sans titre de 1978 [III.232].

La tête du masque, tranchée par les balafres rouges sang, apparaît comme animée, à travers une peau tissée des trois couleurs de l’incarnat, rouge, jaune, bleu, étirées en un vêtement translucide qui l’enveloppe et la découvre. Rainer use du mécanisme de l’apparitionnel ; bien qu’entaché, le masque ici est sacralisé par le voile qui le tient dans cette distance insituable, entre apparition et disparition. Ce dernier se met à respirer à travers les traces essuyées, le jaune irradie sous le



III. 232. *Totenmaske, Sans-titre*, 1978, Huile sur photo, 60 X 50 cm

bleu et le rouge qui les contredit, le regard clos du masque mortuaire ne semble-t-il pas subrepticement s’ouvrir ?

Notre regard à nous, qui passons d’une œuvre à une autre, cherche ce qui fait figure, ce qui se figure par-delà et avec les écritures ajoutées. Alors, quand il n’est plus rien à voir, semble-t-il, quand rien n’émerge du pan de peinture, comme dans *Totenmaske, Beethoven*, 1978 [III.233], par exemple, l’apparition du sujet sous-jacent se fait sur le mode du phantasme.

Rien à voir ou mise au secret ? Secret voilé ou sacralisation ? Que cache et que nous montre cet écran opaque de peinture : des nuances de bleu, du plus profond au plus clair ; des taches de chaque côté encadrées de filets rouges, des flammèches qui dégoulinent aussi un peu. Cette bande de bleu est accompagnée dans sa verticalité par les deux pans tombant du rideau

¹ *Ibid.*, p. 38.

rouge et des rainures dans la matière picturale qui suivent le mouvement. Un bleu plus foncé, finalement, semble encercler le tout, l'ovale qu'il esquisse enraye quelque peu le mouvement premier de la fuite verticale. Mais quel est l'objet de la représentation ?

Ici, aucun fragment de la photographie initiale, juste quelques taches plus claires au centre sur lesquelles notre regard plonge, aidé par le mouvement concentrique de l'auréole bleu dur. La peinture, soutenue par le titre, indice de ce qu'il y a à voir, est surface d'apparition, lieu de nos projections. La



Ill. 233. *Totenmaske, Beethoven*, 1978, Huile sur photo, 61 x 50 cm

structure ovale saigne de chaque côté, la face martyrisée surgit du presque rien à voir, comme surgit aussi la face sacrée du suaire taché. Le *sudarium*, c'est la dimension première de l'image. Ainsi, ce *champ de traces*¹ nommé *Masque Mortuaire* appelle le quelque chose derrière, ou dedans, voire devant nous qui le projetons. La « condition défective [...] est un outil de transformation, bref une sorte d'interface capable de convertir le presque rien de la trace en presque tout² » du visage, déjà recouvert de son masque. La figure humaine ici,

doublément retirée (elle l'est déjà en tant que moulage), mise à distance, résorbée dans la matière, échappe à tout discernement visuel, seules ces quelques traces présentées dans une frontalité auréolée organisent la structure de manifestation expectative de la face cachée. La mise au retrait est un dispositif d'appel. La mise à distance ouvre une phénoménologie de l'aura. Les rehauts iconoclastes viennent consacrer la figure photographiée. Chez Rainer, peu nombreux sont les modèles à la face cachée comme *Totenmaske, Beethoven* [Ill.233], rarement la figure se retire entièrement sous le masque de peinture.

La mise en danger de l'image, de la figure photographiée, n'est pas sa mise à mort, même lorsque se peint sa mise à mort. L'écran ajouré, dans son

¹ Expression empruntée à DIDI-HUBERMAN Georges, in *L'Empreinte*, op. cit., p. 51.

² *Ibid.*, p. 52.

entrave au regard, fonctionne comme dispositif de manifestation, comme machine désirante (résistante), et dans cette relation tensorielle, le camouflage plus ou moins masquant selon un principe de rhétorique plastique incite la figure dérobée à se manifester. Le geste iconoclaste, obstrue pour mieux révéler, «*non seulement la rature nous incite à scruter l'image, à en saisir le secret dérobé, mais le rideau déchiqueté [...] reproduit la structure énigmatique de toute manifestation : le voilement du visage ne fait qu'en dévoiler le retrait fondamental*¹ ».

● RECOUVRER

Au-delà du paraître, de la figure, par-delà les surfaces, c'est la strate de l'apparaître qui se trouve convoquée. N'apparaît alors que ce qui se dérobe, le visage derrière la figure, infigurable.

La pratique artistique de Rainer est un engagement, une enquête. Fouiller l'image pour trouver ce qu'elle recèle, ce qu'elle dissimule, ce qu'elle peut manifester. L'artiste creuse les apparences, gratte la photographie pour faire surgir l'arrière de la figure, son visage caché. Ne martèle-t-il pas l'image pour éprouver ce qu'il y a en elle de plus profond ? L'aveuglement permettrait un autre voir, ou, pour reprendre Christophe Gaillard, « *le principe de recouvrement présente une valeur positive : recouvrir = recouvrer. Comme on le dit de l'aveugle qui recouvre la vue*² ».

Mettre au secret l'image par des surfaces d'écritures diverses pour percer le secret. Aveugler pour voir. Occulter pour dévoiler : « *voir au-delà de l'image*³ ». Les attaques, les déflagrations, les incisions et autres ponctuations violentes ne seraient pas en ce sens déployées pour ouvrir, percer l'écran du visible-apparent pour le surgissement de forces invisibles. Le désir de vérité est une quête métaphysique : trouver l'être dans ce qui se retire.

Cette poursuite obsessionnelle toujours recommencée rappelle la recherche non moins obsédante de Giacometti pour saisir au centre de la figure le

¹ GOLDBERG Itzhak, in « La créaturation », *op. cit.*, p. 14.

² GAILLARD Christophe, *Arnulf Rainer*, Paris, Galerie Christophe Gaillard, 2008, p. 5.

³ *Ibid.*

secret de l'existence, la « *réalité vivante de la tête*¹ ». Si Rainer ne cherche qu'en attaquant, Giacometti « *ne fai[t] qu'en défaisant* », en creusant l'apparence pour une vérité insaisissable dont il ne peut capturer que l'absence. L'acharnement pictural s'écrit chez Giacometti par l'accumulation de lignes enchevêtrées qui font et défont la figure, dissoute sous le maillage dense, lui-même concentré, saturé sur « *ce noyau de violence qu'est la tête*² ». La figure humaine, à l'instar des faces raineriennes, est mise en danger, par déformation, excès, engloutissement dans la surcharge de peinture. De même que Rainer en vient à labourer les pellicules picturales et photographiques, les marques décochées par Giacometti incisent l'épaisseur peinte jusqu'à ce que la tête saturée des sillons concentriques entre « *dans la phase de désintégration*³ ». La détermination à figurer est organiquement liée à son pendant iconoclaste. Giacometti fouille le modèle devant lui mais absent⁴, comme Rainer la photographie. Entre apparition et disparition, le modèle est saisi dans sa dissolution.



III. 234. *Giacomettiübermalung*, 1961,
Technique mixte sur sérigraphie, 82 x 62 cm

Giacomettiübermalung, 1961 [III.234], antérieur aux interventions sur portraits photographiques qui font l'objet de notre étude, est un recouvrement de Rainer, dans la lignée des tableaux recouverts, les *Surpeintures*. Le tableau ici repeint est la reproduction sérigraphiée d'un portrait peint par Giacometti, que nous ne pouvons plus, désormais, reconnaître. Rainer ne dissout pas le schéma formel du portrait en buste dans des aplats de peinture informes. Les rehauts picturaux au contraire, d'une grande empathie, cernent au plus près l'image modèle.

Rainer recouvre moins l'image que le modèle, le modèle peint par Giacometti aveuglé maintenant dans sa nouvelle gaine picturale. Les circonvolutions

¹ DUFRENE Thierry, *Giacometti, Portrait de Jean Genêt, le scribe captif*, Paris, Ed. Adam. Biro, 1991, p. 22.

² *Ibid.*, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ Rappelons que le regard de Giacometti porté sur son modèle, le néantise simultanément. Le modèle disparaît tout entier, creusé, traversé par l'œil prospecteur du peintre. Ainsi, peut-il demander à sa femme Annette ce qu'elle a fait de sa journée alors-même qu'elle a posé tout le jour, dans son champ de vision.

énergiques, comme les fils d'une bobine, enrobent et ensèrent le portrait creusé de Giacometti. Enveloppé dans sa gangue dont les filaments en boucles soulignent le volume, il saillit en ombre voilée, en clair-obscur ou en contre-jour du fond, cerné encore de blanc. Le visage est encerclé, auréolé, ligaturé de part en part. Rainer exalte et redouble le cerne saisissant et destructeur de Giacometti.

Dans chacun des portraits peints par Giacometti, fasciné lui aussi par la disparition, comme dans chacune des photographies recouvertes de Rainer, la mort pénètre le vivant.

L'obsession rainerienne se résume à cette dialectique fondamentale de la vie et de la mort. Voilà le secret inextricable. L'attaque ferait-elle surgir une puissance de vie, jusque sur le visage mort ?

Invariablement, l'artiste (se) met en tension, il met en scène des rapports de force, il met en contact l'objet et son altérité. L'image, la figure humaine, n'est pas effacée, elle renaît de son sacrifice, elle résiste à sa propre destruction.

L'anéantissement initial prend une autre tournure, si la biffure dans un texte est possibilité de changement de sens, son sens premier est ici aussi changeant. Ainsi, les supports photographiques pour les séries *Faces-Faces* et *Têtes de Messerschmidt*, surjouant la vie par les moyens d'expressions démesurées, n'expriment-elles pas une force supplémentaire avec et contre les rehauts dévastateurs ? Les gifles de peintures et les coups de craie rageurs ne sont-ils pas à la fois aveuglants et revivifiants ? Le dialogue iconoclaste, son énergie dévastatrice, n'est-elle pas transfigurée en son contraire : encore une fois, dialectique complémentaire. Le parti pris iconoclaste est lui-même miné ; dans la contradiction de la mise en tension, il exalte la figure, excitée, excédée par les écritures trépidantes. Les jets projetés dans l'image comme déjections de *l'humor* de l'artiste en effusion animent tout en abîmant les faces figées de la photographie.

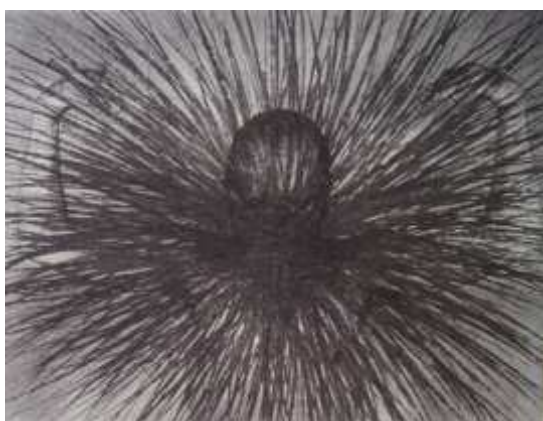
Aussi, l'artiste, « *grâce à la dynamique de sa violence physique, n'assure t-[il] pas la résurrection des images qu'[il] agresse ? Dans son apparente négativité destructrice, [l'intervention secondaire] finit par exalter ce qu'elle semble profaner, ou plutôt elle l'exalte dans la mesure même où elle le profane¹* ». Ainsi, les rajouts profanateurs attisent-ils, dans la mesure même où ils la blessent, la figure photographiée ravivée par l'irritation graphique. Les

¹ BUISINE Alain, « L'indéfigurable même », *op. cit.*, p. 31.

rehauts en effet stimulent la surface photographique et réveillent, dans la série des *Faces Farces* ou des *Têtes de Messerschmidt*, l'excitation du modèle alors vivant, survolté dans des déformations grimacières. Rongées par l'informe au nom d'une esthétique négative, les faces recouvrent une puissance d'apparition dans leur défiguration.

Devant certaines photographies enfouies sous un fléau de lignes concentrées en faisceaux, nous pourrions parler d'irradiation.

• IRRADIER



Ill. 235. *Face Farces, Zentrum*, Graphite sur photo, 1975, 53 x 69,5 cm

Zentrum, 1975 [Ill.235], fait partie de celles-ci, l'expression faciale de l'artiste est occultée par les raies de craie grasse dont la source de jaillissement semble être le visage lui-même. Le rayonnement graphique se propage ensuite sur toute la photographie à partir de ce point central. L'image est littéralement brisée par l'éclat

scripturaire qui la fissure de toutes parts, comme un verre ; elle disparaît sous les coups de ces flèches multiples visant le point central de la figure-cible. Mais ce rassemblement de lignes incisives se donne également à lire dans l'autre sens, c'est-à-dire, dans la direction centrifuge qui fait participer chaque coup de craie au rayonnement de la figure masquée. Et si l'attaque se transformait en jaillissement de la figure support ? L'éclat devient alors irradiation, effusion, transformation énergétique. Nous songeons aussi à l'esthétique baroque de l'irradiation.

Le recouvrement est énergisant. Rainer fait irradier les poses pour faire jaillir les forces au-delà du masque, au-delà de la surface au-delà des apparences. Pour trouver l'arrière de la figure, de ce que l'image figure, faut-il déjà la recouvrir, pour la dé-couvrir, découvrir ce qui toujours s'y dérobe, dans la dialectique apparition-disparition, dévastation-réanimation.

Percer le secret, jusqu'à s'y abîmer, comme *Gillette* dont il ne reste qu'un pied, sur la toile où forme et informe, « *vie et mort luttent dans chaque détail*¹ ». Meurtrir la figure pour la réanimer. C'est ainsi que la comparution des contraires se trouve à nouveau formulée, amplifiée avec la série des *Masques Mortuaires*.

L'enterrement pictural ou graphique toujours partiel des masques est un échec volontaire incontrôlable du déferlement de l'artiste ; de son ardeur à saisir l'insaisissable, le secret ici, déjà dissimulé par le masque. La mort se présente pour l'artiste comme la seule vérité, « *et c'est le mystère de la désincarnation qui le fait pulsionner dans tous les sens*² ». Rainer va jusqu'à dépecer le masque, son image, pour y percer le secret, y faire jaillir un mourir qui n'est pas celui d'un masque de sérénité. Ainsi, l'explosion picturale aux teintes excrémentielles éclate et dégouline de *Totenmaske*, *Joseph Von Calasanza*, 1982-1984 [III.236], foré, à vif. Il est traversé de bas en haut par un jaillissement pictural qui, tout en soulignant le mouvement de contre-plongée de la prise de vue, empêche toute reconnaissance. Le signe lisible qui fait acte de reconnaissance, en bas à droite, c'est le monogramme *R.* exalté, écrit plusieurs fois en peinture et au crayon. L'artiste se signe toujours dans ses visages qu'il fait saigner, qu'il fait souffrir. L'exercice de forage auquel il se livre réalise aussi le jaillissement d'une seconde vie. En effet, revivifier le visage mort, c'est pour Rainer saisir le mourir, s'y approcher, au plus près, « *en tant que personne, je veux m'approcher de ce secret*³ ».



III. 236. *Totenmaske*, Joseph Von Calasanza, 1982, Craie grasse et huile sur photo, 120 x 80 cm

« *Toute peinture est cet instant*⁴ », nous rappelle Quignard. Comment ne pas rappeler, devant les masques suppliciés de Rainer, l'acharnement de Parrhasios raconté par Sénèque à saisir l'instant du mourir, à capter l'intensité suspendue (« *ne bouge pas, ne bouge pas !* »), le point de passage de la vie pour la mort, le trépas comme l'instant le plus élevé de la vie, « *je*

¹ DE BALZAC Honoré, *op. cit.*

² ALBERTINI Anne, *op. cit.*, p. 56.

³ RAINER Arnulf, « Comme si c'était définitif », *op. cit.*

⁴ QUIGNARD Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 45.

meurs *Parrhasios* » implore l'esclave torturé comme modèle "vivant" du peintre. Comment peindre l'agonie de Prométhée ? « *Es-tu peintre ou bourreau ?* » lui demande le vieil homme sacrifié. Tout portrait est exécution. Tout portrait est pétrification *in effigie*, devenir masque. Les supplications raineriennes combattent cette exécution de l'image, elles tentent de faire saillir la vérité de l'agonie. Comment suspendre l'acmé, retenir le passage ? Le secret, pour Rainer, c'est le visage, au-delà de l'enveloppe, c'est le visage vivant du mourir. « *Impossible d'approcher le vrai visage de la mort... je voulais approcher ce mystère, en tant qu'homme blessé, je ne voulais pas laisser de côté ce problème*¹ ».



III. 237. *Totenmaske, Beethoven*, 1978, Craie grasse et encre sur photo, 60 x 45

« *L'infigurable est le nerf du figurable*² », alors Rainer énerve le masque idéal, l'innerve de sillons incisifs. La ligne vagabonde ressassée en ressacs grouillants infecte de *Totenmaske, Beethoven*, 1978 [III.237]. Encore une fois, le rideau ajouré joue le rôle de conduction, d'appareil d'appel : il démasque la résistance du masque à l'effacement, il anime ce qu'il éteint. De ce paradoxe, Rainer espère l'éclosion, les écritures en surface fonctionnent comme des végétations nouvelles revitalisantes, mais c'est aussi l'avènement d'un possible fragment du fond

comme cet œil clos de *Totenmaske Beethoven* [III.238], réchappé des rajouts divers, qui éclate par contraste, perce l'image et se met à nous regarder d'un lieu incertain. « *Dans cette crise du corps qui s'appelle la mort, Rainer cherche quelque chose de la vérité, vérité qu'il situe dans un entre-deux qui n'est ni la vie ni la mort*³ ».

Et si les surenchères iconoclastes faisaient convulser le masque mortuaire de forces vives ? La paupière close du masque que nous venons d'analyser, rescapée de l'obscur champ de massacre, ne brille que d'avantage. La surcharge, alors même qu'elle inhume le modèle du fond photographié, lui permet simultanément de réapparaître des rets mortifères. La lumière qui

¹ RAINER Arnulf, « L'enflé – le dégoulinant », *op. cit.*

² DE MEREDIEU Florence, *Antonin Artaud, Portraits et gris-gris*, *op. cit.*, p. 54.

³ ALBERTINI Anne, *op. cit.*, p. 56.

émane malgré tout des recouvrements maintient la figure sous-jacente, le masque ici, dans le doute, entre enfouissement et persistance, entre destruction et résurrection. Ravivé dans son mourir, le masque fait retentir l'extase mortuaire de la tradition mystique. Peintre du revenir, Rainer trouve dans l'acte du recouvrement « *cette lumière qui vient de l'obscur, cette lumière qui apparaît en effraction de tous ces visages en séries*¹ ». Les accabllements successifs, fascinés, sur le cortège de masques, font surgir « *la mort baroque, celle qui se met en scène dans sa cruauté extrémiste [...] ; il s'agit moins de mourir que de saisir "le mourir", de toucher la mort, de l'intensifier dans la vie, comme en un suspens* [...] »².

La transformation plastique cherche l'irradiation. Le propre de la surenchère, n'est-ce pas l'exaltation ? Exaspérée des rehauts divers, la figure n'est-elle pas ainsi libérée de son masque ? « *Certains visages me parlaient de délivrance. Opérant sur leurs traits comme un chirurgien, je les creusais, je les ridais, je les bosselais ou en faisais des faisceaux d'énergie, [il était] parfois nécessaire de les enterrer tout-à-fait [ceux-là], je ne suis pas parvenu à les délivrer*³ ». Les écritures convulsives dont sont victimes les masques, désorganisés dans leur chair inerte, réactivent la décomposition d'une chair absente. Sur le masque de mort, Rainer fouille le visage de la mort. Déversées pour en approfondir la forme, les marques diverses exaltent la vitalité du mourir. L'énergie foudroyante des interventions pulsionnelles joue son double rôle de vie et de mort. La pulsation scripturaire tente, en se renouvelant sur chaque image impulsive, l'expulsion de l'infigurable. L'altération des formes, des faces, des masques, transforme l'inerte en force dynamique.

L'artiste interroge la mort pour approcher la vie. Saisir la mort à vif, soulever son visage oblitéré en s'attaquant à son masque, en le dépeçant, en le délivrant, en revenant toujours.

Rainer revient encore sur cette même photographie du masque de Beethoven qui



III. 238. *Totenmaske, Beethoven*, 1984, Huile sur photo sur bois, 120 x 80 cm

¹ BUCI-GLUCKSMANN Christine, *La folie du voir*, op. cit., p.217.

² *Ibid.*

³ RAINER Arnulf, « Comme si c'était définitif », op. cit.

éprouve ici d'autres traces, résiste à d'autres biffures. Rien ne permet de reconnaître le modèle sous *Totenmaske, Beethoven*, 1984 [III.238]. Sous les lignes tortueuses, le masque semble déjà avoir été recouvert de peinture blanche épaisse. Nous assistons au massacre du masque sondé par le pinceau et la craie grasse qui font éclater ou dégouliner des forces grouillantes, des énergies dévoratrices sous les paisibles apparences. Inquiétée, la figure est partagée comme l'est littéralement ce masque dont une moitié se trouve plongé dans l'obscurité, entre ombre et lumière. L'œil clos du côté le moins outragé répond à son double de l'autre moitié enténébrée qui s'ouvre sur une pupille incertaine... puis ce tressaillement de vie retourne au masque. Cette pupille esquissée dans le noir est une percée miniaturisée, rejouée par l'auréole qui entoure le masque.

Ce schéma formel circulaire ne nous est pas inconnu. Il semble même traverser grande quantité des peintures sur photographies de Rainer. La couronne de peinture se resserre autour de son objet, elle est force de concentration. Le geste se précise autour de la forme à cerner. Assiégée par ce qui l'entoure, étouffée, la figure surgit également par contraste du nimbe pictural. L'auréole ou orbite superlative est à la fois trouée et sortie. Elle est rarement exécutée en un seul geste, mais redoublée, comme on entoure ce que l'on veut souligner, jusqu'à saturation. Tel ce masque hiératique, flottant dans son auréole mystique, de nombreuses figures raineriennes sont



III. 239. *Totenmaske*, Filippo Brunelleschi, 1978, Encre et huile sur photo, 60 x 50 cm

ainsi encadrées. N'est-ce pas là une orientation de notre regard qui rejoue celui de l'artiste, extrêmement concentré sur l'image à cerner (lui-même étant cerné de toutes ses images) ? La profanation de la surcharge scripturaire s'organise dialectiquement en signes de gloire. Le massacre devient sacrement. Taches et salves de peinture se font mandorles. Ainsi, *Totenmaske, Filippo Brunelleschi*, 1978 [III.239], paraît comme enveloppé d'une auréole de sainteté. Enflé d'encre brune et oint de peinture à l'huile, il transparaît, tremblant par-delà la voile informe. Les

projections en surface, multiples souillures de l'image, refléussent en



Ill. 240. *Totenmaske*, Franz List,
Huile sur photo, 60 x 48 cm



Ill. 241. *Totenmaske*, Chopin, 1978,
Craie grasse et huile sur photo, 60 x 50



Ill. 242. *Totenmaske*, Immermann,
1978, Huile sur photo, 80 x 60 cm

constellations célestes. D'autres encore, tels *Totenmaske*, Chopin, 1978 [Ill.241], ou *Totenmaske*, Franz Liszt [Ill.240], pris respectivement en contre-plongée et en plongée par l'appareil photographique, sont portés dans un mouvement ascensionnel, émergeant en majestés *quasi* indemnes des rafales colorés. Le rideau de peinture, déchiqueté, est celui d'un théâtre dramatique qui s'entrouvre sur les masques exaltés. Les tonalités flamboyantes déployées autour du masque de Chopin s'organisent en un écrin mystique, « à la fois submergé et soulevé, meurtri et renfloué par le geste abrupt qui se délivre par le projectile de la couleur [...] le mort transfiguré remonte à la surface et, avec lui, l'énergie du corps, aveugle, survivant¹ ». Le morceau de peinture gestuelle, qui sait si bien s'organiser avec l'image qu'elle recouvre et découvre, est un épanchement coloré ; par contraste, il éclaire le visage cendré ou minéral du masque. En accord avec Dupin, pouvons-nous évoquer chez Rainer la « fascination funèbre que la suractivation de l'acte de peinture, sans abolir, change en son contraire² ». La flambée de l'image, figurée par l'embrasement du masque de Chopin, par exemple, rallume la figure du mourir, la destruction se consume en incarnation, « comme si la mort elle-même... réactivait dans la main du peintre l'incandescence de son sang³ ». Détruire et vivifier telle est la métaphore de la brûlure. Ces masques inertes sont réveillés d'un feu mystique. Telle est aussi l'esthétique flammifère baroque, celle du coup de

¹ DUPIN Jacques, *Notes pour un texte mort*, in Repères, Cahiers d'Art Contemporain, n°25, Paris, Galerie Lelong, 1985, p. 17.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

foudre qui est irradiation par exécution, exaltation. Les marques ponctuelles sont des injonctions intensives, des lésions incandescentes, elles ravivent l'image brûlée.

Les rajouts graphiques ou picturaux, même s'ils traversent la face photographiées, la cernent régulièrement, reviennent sur son contour qu'ils soulignent, qu'ils marquent, qu'ils bordent. Si souvent encerclées, les figures cernées comparaissent dans des auréoles colorées.

Sacrifiée, la face est encore auréolée, comme *Totenmaske*, *Immermann*, 1983-1984 [III.242]. Les faces piquetées comme des cibles par les rayures et lacérations impétueuses ne sont pas simplement rayées de manière informelle, elles sont aussi irradiées, et les coups de lance mortifères, dans un autre sens, évoquent les rayonnements glorieux des saints de la statuaire baroque. Les surenchères s'inscrivent dans la tradition baroque de l'ornementation. Les déflagrations multiples font irradier la figure, la décharge scripturaire charge le modèle sacrifié d'un jaillissement revivifiant, voire d'une lumière surnaturelle. Ainsi, certaines figures photographiées, assaillies par des faisceaux scripturaires offensants et tout autant glorieux, sont des saintes faces aux outrages, tel *Totenmaske*, 1978. C'est la force du visage-masque persistant derrière l'écran griffonné et rayé rageusement qui jaillit ici, concentré dans le format qu'il excède.

Ecorché, biffé, foré à vif, le masque est en même temps irradié du faisceau lumineux. Le sacrifice graphique de la face martyrisée se renverse en une exaltation toute mystique. La défiguration initiale s'inverse en irradiation, « *il existe une gloire de cette défiguration expiatoire, comme il existe une gloire du corps martyrisé du Christ*¹ ». Chaque biffure, chacune des dardes blessantes se transmue en raie lumineuse, la déflagration importune s'incarne simultanément à travers cet exemple, en une section de mandorle.

Les rites de destruction se donnent à lire selon un double sens en marques de résurrection. Aussi le geste calomnieux dans son attaque impulsive recouvre une valeur positive, dans la négation-même (toujours avortée) de la figure reconvoquée. Nous pouvons en ce sens reprendre le terme de « *créaturation* » imaginé par Itzhak Goldberg à propos de la démarche rainerienne, « *la destruction de l'image antérieure est en même temps une libération de l'énergie qu'elle contient [...]*² ».

¹ BUISINE Alain, *op. cit.*, p. 32.

² GOLDBERG Itzhak, *op. cit.*, p. 4.

Les faces photographiées, maculées, biffées, égratignées, à l'image de la série des *Masques Mortuaires*, sont à la fois mourantes et mouvantes, anéanties et ravivées ; les rehauts les maintiennent dans l'instabilité, dans un état convulsif. Alors même que chaque image donne naissance à une nouvelle réaction graphique et picturale, nous pouvons saisir au cœur des mortifications successives, et surtout à travers la série des masques mortuaires, la *quasi* permanence de ce schéma formel circulaire qui, non sans évoquer quelques halos glorieux, est aussi enveloppe matricielle. A l'instar du *Totenmaske*, Liliencron, 1978 [III.243] : voilé de floraisons de taches d'encre et agressé d'une couronne d'incisions graphiques épineuses, il est aussi encéint de peinture bleu-soutenu. Le nimbe coloré, comme une membrane protectrice, atténue les entailles réalisées à la craie. La face ainsi enveloppée baigne dans le liquide bleu du fond. La structure de l'origine et du commencement est celle du cercle. L'auréole épineuse ou la mandorle glorieuse pourraient aussi prendre la forme d'une gangue placentaire. S'agit-il d'un masque noyé sous la nécrose picturale ou d'une figure indécise, flottante dans une poche prête à éclater ? Voici peut-être une des formulations aboutie de l'exercice de *délivrance*¹. La mort, ici, voisine avec la naissance. La face encadrée renaît par-delà l'onction colorée. Le cadavre quitte son masque pour être réincarné dans un linceul foetal tel *Totenmaske*, Adalbert Stifter, 1978 [III.244].

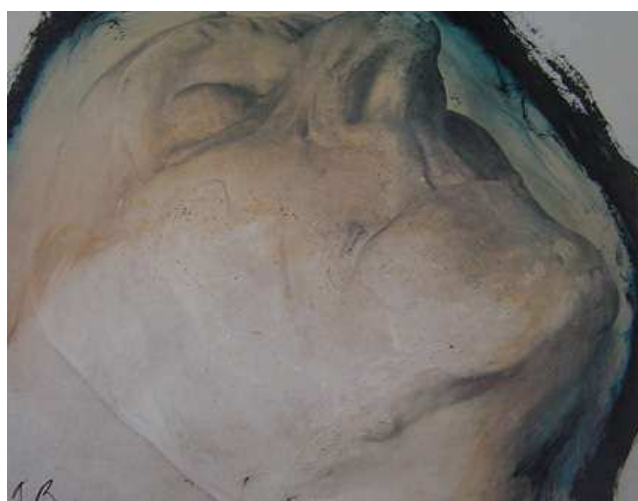


III. 243. *Totenmaske*, Liliencron, Encre, craie et huile sur photo, 50 x 60 cm

L'artiste interroge (dans chacune de ses recherches) ce qui disparaît et ce qui naît à nouveau. La surcharge destructrice engendre la figure renaissante, comme dans *Geburst (Naissance)*, 1972 [III.245], de la série des *Face Farces*. Le visage photographique de l'artiste y apparaît en intrus dans le déluge coloré et les lacérations en rafales. Enrobée par cette météorologie

¹ RAINER Arnulf, « Certains visages me parlaient de délivrance [...] », in « L'enflé – le dégoulinant », *op. cit.*

de peinture, la face grimaçante (ou poussant un cri primaire) enduite d'un glacis jaune, dont la violence expressive marque déjà une lutte contre la mort, contre la placidité du masque mortuaire, est, comme le titre l'indique, au cœur d'une éclosion. Le brasier, s'il tend à anéantir le modèle qu'il fait flamber, est aussi un dispositif douloureux de surgissement, voire d'accouchement. Soulignons d'ailleurs, encore une fois, la permanence du fragment figuratif circonscrit dans la forme ovoïde. Ce schéma formel fait également résonner les productions des artistes de l'*outsider art*, riches en rayonnements concentriques, en poches matricielles, en cocons protecteurs



III. 244. *Totenmaske*, Adalbert Stifter, 1978, Huile et encre sur photo, 45 x 48 cm

dont ils entourent les visages.

Rainer, dialectiquement, délivre la figure de sa mort par une exécution plastique. Photo après photo, série après série, résistante malgré tout à l'attentat scripturaire, l'image est commencement pour un jaillissement désespéré. La «*créaturation*» est le rapport de forces entretenu

entre décréation et recréation. Les figures, aussi diverses soient-elles sont déformées par des élans contradictoires qui les propulsent au-delà des formes installées, les traversent de forces instables. Si Rainer tente d'exorciser la mort par des surenchères plastiques, les trépидations multiples délivrent également la figure de sa mise à mort photographique. Toute projection graphique ou picturale est un spasme douloureux et une secousse énergisante. Rainer n'aura de cesse de tourmenter le figé, à la recherche de l'énergie de la figure survivante. Les rajouts exubérants sont des insistances excessives, le modèle photographié est dynamisé des expériences dévoratrices et vitalisantes du graphisme impulsif. Telle est la démarche de l'artiste : réanimer, rehausser l'image par des décharges frénétiques, la faire se convulser d'un spasme intensif, l'élever, l'enfouir, l'exulter, l'exorciser pour en tirer « *le portrait d'une insupportable figure qui*

*concentre anormalement des forces d'incarnation*¹ ». Les pressions exercées, les exercices gestuels hystérisant déchargés après-coup, comme des scotomes ou des coups de fouet, sont des modes d'affections et d'infections pour capter les forces dans la forme pétrifiée. Citons en ce sens Deleuze à propos de la peinture de Bacon, « *une force s'exerce sur un corps*² ». Si Rainer gifle, fore, cerne, n'est-ce pas pour rendre visible des forces invisibles.

Sa peinture est frénésie et efflorescence, l'étreinte forcée capte des forces en usant du registre intensif de la défiguration. L'attaque de la figure ne poursuit-elle pas une lutte entre les forces de la vie et celles de la mort ? N'est-ce pas la mort omniprésente que Rainer tente de faire revivre ?

Les écritures exubérantes et excessives hystérisent la figure photographiée, transformée par la gestuelle hystérique de l'artiste branchée sur son onde nerveuse. Ainsi s'opère la transfusion énergétique, la figure est innervée en surface, comme un courant qui affleurerait sur *Totenmaske* 1978 [III.246]. Chacune des lignes propulsées en faisceau est un symptôme graphique de l'énervement de l'artiste, de son acharnement passionné pour réinsuffler la vie. L'attaque hirsute est giclée du bas de la face dévorée par le fin lacis de filaments. Le transfert énergétique est ici conduit par la craie ou à la mine graphite, comme s'il s'agissait de faire contracter des muscles éteints, de faire saillir l'expression du « *cadavre encore irritable*³ » en le recouvrant d'une sismographie envahissante, simultanément rayonnante et moribonde.

Rainer, sismographe irritant, surcharge la figure photographiée d'un rehaut graphique et pictural à double face : diamétralement, l'écriture diagrammatique ébranle et rehausse, surligne et déporte, étouffe et exalte, « *le diagramme est bien un chaos, une catastrophe, mais aussi un genre d'ordre ou de rythme. [...] Le diagramme a induit ou réparti dans tout le tableau les forces informelles avec lesquelles les parties déformées sont nécessairement en rapport*⁴ ». La figure humaine, l'être représenté, ressurgit de cette affection. L'attaque est celle d'un iconoclaste sauveur d'images, le geste de Rainer n'est jamais purement destructeur, mais, comme « *ce que suggèrent au contraire nombre d'écritures modernes c'est que la défiguration*

¹ DOBBELS Daniel, « L'air absent », in *Le portrait dans l'art contemporain*, op. cit., p. 39.

² DELEUZE Gilles, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, op. cit., p. 57.

³ Expression empruntée à Duchenne de Boulogne, médecin passionné de psychiatrie, il mit au point au milieu du XIX^{ème} siècle le *Volta-Faraday*, appareil électrique destiné à être appliqué au visage humain pour en réveiller les mouvements de vie, faire jaillir « *à tout moment les sentiments par la contraction des muscles* », fut-ce sur un cadavre. A ce sujet, voir l'article de Laura Bossi, « L'âme électrique », in *L'âme au corps*, op. cit., p. 160.

⁴ DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, op. cit., p. 95 et 148.

est aussi une force de création qui bouleverse les formes stratifiées de sens et les réanime¹ ». Dialectiquement, la négation devient affirmation au cœur des face-à-face tensoriels excessifs et baroques. Nous retrouvons l'ambiguïté de l'étreinte, écrasante et exaltante.

Rainer est autrichien. Par essence, il est baroque. Le symbole de l'Autriche est l'aigle à deux têtes. L'éclosion du paradoxe se situe peut-être là. Pour Armin Zweite, « *la signification [va] au-delà de son symbolisme impérial. Les deux têtes opposées indiquent une confrontation dialectique. Bien qu'elles semblent s'ignorer, ces têtes sont unies par le même corps. Cela enlève à leur opposition l'aspect irréconciliable. Il ne s'agit donc pas de deux forces juxtaposées comme thèse et antithèse, mais d'une bifurcation presque organique : les forces antagonistes restent liées, elles sont à la fois adversaires et partenaires² ».*

Le rapport de forces engagé par Rainer maintient la figure « *éternellement mourant[e] et vivant[e], animé[e] d'oscillations³ ».*

L'animation perpétuelle engendre des formes nouvelles, excessives, intensives, indéterminables et interminables.



III. 245. *Face Farces, Geburst*, 1972, Encre et huile sur photo, 46 x 61 cm



III. 246. *Totenmaske, Sans-titre*, Graphite sur photo, 30 x 25 cm

¹ GROSSMAN Evelyne, *La défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Ed. de Minuit, 2004.

² ZWEITE Armin, in *Arnulf Rainer: Mort et sacrifice*, op. cit., p. 6.

³ *Ibid.*

B. La figure du débord dans la série
The Morgue, d'Andres Serrano

1. Immédiatement. Transis

• LA MORT DANS LES YEUX

Il est des figures que nous aurions préféré ne pas voir, ne pas voir revenir. Des figures impensables dont la figuration nous est impossible. Il est de ces images qui se donnent immédiatement, exposant brutalement sous nos yeux sidérés, la figure de leur irregardabilité. Ce voir là, nous ne pouvons le garder, nul soutien de regard ne semble possible. Aussitôt nous perdons pied, nous nous abîmons sous le regard de ces figures insensées dont nous n'avons plus la garde. Voir l'irregardable c'est ouvrir la visibilité au-delà du visible, au-delà du sens, c'est une incision faite dans le voile du visible, une plaie ouverte qui nous affecte profondément. Refermer ? Fermer les yeux ? Trop tard. Cette déchirure suinte, obstinément, elle se nourrit, semble-t-il, de l'avidité de notre œil, de l'invraisemblable esthétic(sation)que qui le retient, notre œil, malgré nous ?

Les grands cibachromes brillants d'Andres Serrano nous attirent, pauvres phalènes. *The Morgue*, 1992, ténébreuse série photographique, se manifeste comme un appât lumineux. Nous ne souhaitons pourtant pas a-voir "*la Mort dans les yeux*¹", avoir à faire à l'infigurable de notre propre figure enfouie, qui nous rappelle, qui nous appelle, qui nous hante et qui, dans sa persistance obsédante, fait retour ici avec fracas. Ainsi tonnent les redoutables photographies de la série *The Morgue* : imposantes prises de vue (126 sur 152 cm), gros plans élus, fragments choisis de corps transis.

Non, les figures disjointes aux chromatismes éclatants de la série macabre d'Andres Serrano ne sont pas discrètes, elle annoncent scandaleusement la résistance de la figure du mort aux ténèbres, à l'oubli, au refus de la proximité du visage de cette image pourtant surexposée médiatiquement, à l'impossibilité de nous voir aussi intimement trépassés, passés. Cette image-là, nous la refusons. Cette figure reconvoquée n'est pourtant en rien inédite ; rappelons-nous les masques mortuaires, les études et peintures de Léonard, Fragonard, Géricault... et autres "photographes de mort" du début du XX^{ème}

¹ VERNANT Jean-Pierre, *La mort dans les yeux : Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 1985.

siècle mais aussi quantité de productions d'artistes contemporains qui mettent en scène, exploitent les traces, se penchent sur ce qui reste du corps tombé. Non, l'intérêt porté au cadavre n'est pas récent.

En quoi le travail d'Andres Serrano serait-il alors transgressif ; serait-il objet d'un regard forcé, violation, traversée d'une loi ?

Pourtant l'insupportable éclat des transis iconogéniques mis en scène par le photographe américain nous obsède.

● AFFRONTS

Impossibles.

Impossible de ne pas voir ces figures aveuglantes (alors même que nous avons déjà baissé les yeux), tellement assourdissantes et dont l'insolente résistance à la forclusion nous renvoie à notre cécité, à nos défaillances sensibles, à notre propre mise à mort. La rencontre avec ces photographies est de l'ordre du choc. Comment résister quand la résistance s'expose comme étant d'abord la « *qualité par laquelle un corps résiste à l'action d'un autre corps*¹ » ? Une puissance nous terrasse, nous assaille. Si l'image peut tuer, la violence de sa confrontation est ici une blessure.

Ce que nous voyons est-il envisageable ? En quoi cette ultime figure est-elle transgressive, force-t-elle l'accès au visible ?

Ces "morceaux de choix", de cadavres, les *transis*², s'emparent de notre regard et, de ces terribles face-à-face, nous ne pouvons envisager l'affront. Nous surplombant de leur superbe, ces grands formats éblouissants nous écrasent brillamment. Froidement les effets de couleur, de composition et de lumière dialoguent avec l'implacable titre-légende qu'arbore systématiquement chaque image ; « *Death by drowning III* », « *Fatal Meningitis II* », « *Cardiac arrest* », « *Burn victim* », « *Rat poison suicide II* », « *Infectious Pneumonia* », « *Knifed to Death I* »... Distance et objectivité absolues de ces indications médico-légales collées à la représentation, qui nous rappellent violemment qu'implacablement le "ça" que nous voyons,

¹ Définition première du Littré.

² ARASSE Daniel, « Les Transis », in *Andres Serrano, The Morgue*, Catalogue de l'exposition de la Seyne/mer, co-édité par la Tête d'Obsidienne (la Seyne/mer), Galerie Yvon Lambert (Paris), Palais du Tau (Reims) et le Grand Hornu (Mons), 1993.

correspond bien au "ça" qui a été et que le référent colle, adhère toujours, pour reprendre Barthes. Pouvions-nous l'oublier ?

Le "ça", précisément, nous est impossible, il relève de ce que nous rejetons, il est l'autre absolu, absolument inenvisageable.

Sous le coup de ces figures, sous la percussion de leur regard mortifère, nous ne savons plus. Bruyamment, elles nous coupent la parole. Pas de regard, à proprement parler, pas de face-à-face, les fragments pourtant, torsos, thorax, sexe, cou, pieds, mains, visages occultés ou de profil, nous font étrangement face, pire, ils saillent du néant de leur fond noir, magnifiquement, outrageusement. Trop brillantes, trop lisses, trop grandes, trop chatoyantes, trop visibles, trop près... trop belles ?

Atterrés par cet abus manifeste, ce trop-plein d'image, cet excès ostensible (trop ostensible peut-être), qui immédiatement nous comble et nous ravit, nous ne sommes plus. Phagocytés, pétrifiés par la puissance terrifiante, ne serions-nous pas piégés par le retour de Gorgone ? L'épouvante instantanée créée par la confrontation nous méduse ; ne serions-nous pas les transis de ces figures ? La figure mortifère ne serait-elle pas meurtrière ? N'assistons-nous pas à notre propre prise de vue ?

Alors souhaitons-nous comprendre (y a-t-il d'autres possibilités pour se libérer de cette fascination aliénante ?). Qu'attendre de ces images ? Qu'attend l'artiste de cette atteinte ? A qui porte-t-il le coup, fait-il atteinte ? Andres Serrano, franchissant le seuil de ce non-lieu transitoire, la morgue, pointe de la distance de l'objectif photographique, sectionne et sélectionne des vues des corps morts encore conservés dans la chambre froide. La mort s'y montre, violente : elle se montre alors à travers les traces visibles qu'elle a laissées, comme autant d'indices qui pourraient justifier l'"accident" car la mort peut-elle être autre chose qu'un accident ? Les stigmates des corps atteints sont alors insupportables de détails divers : cloques, plaies béantes, gorges ouvertes, tuméfactions, brûlures, calcinations, blessures putrides, déjà ; lésions sanguinolentes encore... chairs à vif des figures éteintes. Tout autant inadmissibles sont les détails macabres indemnes de ces indices, la mort alors ne s'y figure pas, pas tout de suite, pas avant que nous ayons repéré le drap blanc, toujours le même, qui recouvre ou l'étiquette administrative qui discrètement rebaptise ce qui n'a plus de nom. Témoins de ces figures fragiles dont le précaire sommeil a été réveillé vivement par la

lumière photographique, n'aurions-nous pas franchi le seuil de l'interdit du voir ?

Ce qui refait ici surface est-il monstration sans écart des pures surfaces transgressées, dénudées du monstre ?

L'éclairage du photographique pénètre-t-il les corps sans résistance, violant ainsi leur pudeur pour une hypervibilité voyeuriste ?

Ces corps mis en lumière ne sont-ils pas dissous par l'éclairage forcé de l'obscénité ?

Andres Serrano met-il ces figures à nu dans une démonstration esthétique dont l'exhibition porte atteinte à la pudeur des corps défunts ou redonne-t-il *a contrario*, comme le soutient Daniel Arasse¹, dignité et visages à ces invisibilités ? L'image transgressive de l'objet interdit expose-t-elle la figure transgressée ou la figure résistante ?

L'artiste semble composer avec la décomposition, il recadre, organise, peint la scène, repeint les corps. La volonté du photographe de faire avant tout image est indéniable (ne s'y résume-t-elle pas ?). La figure mortuaire est ici représentée, esthétisée, à son comble. Comme s'il fallait combler l'impossible figure avec les artifices d'une esthétique assurément picturale.

La coruscation faite œuvre surexpose-t-elle les corps au-devant d'une scène vide, pornographique et transparente ou les sur-expose-t-elle à travers une séduction masquante ? La figure ne serait-elle pas finalement retranchée dans l'excès hyperbolique annoncé de la figuration ?

Froidement, l'artiste réchauffe les corps. Logique du rituel oblige, de ces corps nous ne saurons rien, de leur être, de ce qu'ils furent, de leur intimité ; pas de nom ni d'anecdote, la figure dans la distance du protocole photographique échappe au pathétique. Que reste-t-il alors du corps cloaque, organisme de chair déchu ?

La figure dépeinte photographiquement ne serait-elle pas transfigurée par l'éclat coruscant qui l'enveloppe ? L'engagement photographique de Serrano n'élèverait-t-il pas le corps matériel dans une figure signifiante (sur-signifiante) résistante à la mort ? Comment s'opère le transfert ?

Ces œuvres nous interpellent sans demi-mesure. Toutefois, les cibachromes lumineux de Serrano nous laissent dans l'indétermination la plus totale. Dans une oscillation perpétuelle, nous remettons en cause l'épreuve

¹ ARASSE Daniel, « Les Transis », *op. cit.*

esthétique. Suspendus entre vie et mort, dans quels lieux incertains les transis de Serrano transitent-ils ? Le battement dialectique incessant de l'abject et du ravissement, de l'objectivité référentielle et de la représentation, de la beauté sidérante et de l'horreur absolue, de l'impudeur et de la dignité nous assigne à un état de doute permanent. L'indétermination ne figure-t-elle pas le mode dans lequel sont inscrits ces corps reconvoqués ?

Résistent-ils finalement à l'obscénité de leur séduction annoncée ?

Rappelés à travers une superficialité éblouissante, les gros plans mortuaires de Serrano semblent faire retour avec éclat. Quelle est cette figure impossible appelée subitement à refaire surface ?

• REFAIRE SURFACE

La venue éblouissante des fragments de cadavres photographiés par Andres Serrano (aussi travaillés par la représentation soient-ils) dans un premier temps nous terrassent en ce qu'ils font resurgir avec éclat ce que nous ne voyons pas, ne voyons plus... ce qui n'est pas soutient de regard, « *mourir c'est se soustraire à tout échange visuel, c'est dérober son visage aux autres et au soleil, c'est échapper définitivement à la vue et au jour*¹ ». La réinscription de cette figure dans la lumière annonce un engagement contre son invisibilité, sa dissolution, sa néantisation. D'entrée de jeu, elle franchit le seuil nocturne pour la lumière, elle se défend, toujours déjà excessive, donc toujours de trop, hyperbolique d'avoir franchi le seuil de l'infigurable, de l'*aletheia*, de la nuit, du néant. Cette figure, nous ne pouvons l'envisager, comment pourrait-elle alors refaire surface, refaire face sans enfreindre le visible, c'est-à-dire-déborder notre regard ? « *Si provocation il y a chez Serrano, c'est qu'il exige de nous que nous regardions, droit dans les yeux, ce qu'on a aujourd'hui tendance, de plus en plus, à écarter, à ne pas vouloir*

¹ FRONTISI-DUCROUX Françoise, « Comme un rêve de pierre », in *Ouvrir Couvrir*, VATURI Jessica (Dir.), Lagrasse, Verdier, 2004, p.19.

savoir, à ne pas envisager. Dans la culture médiatique et glamour, on ne meurt plus [...] ¹ ».

La néantisation de la figure du mort nous serait-elle contemporaine ?

Très à la mode du XIX^{ème} siècle, la pratique de l'exposition du cadavre dans la morgue comme lieu public de spectacle nous apparaît pour le moins incongrue voire véritablement obscène. Cette conduite sociale très populaire captivait la foule qui se ruait dans cette institution devenue théâtrale où la mise en scène pourtant faisait défaut. Tous âges confondus pouvaient se délecter du spectacle gratuit, brutal, horriblement fascinant de l'exposition du cadavre hors-fiction, exhibé au-devant de la scène. La visibilité et la lisibilité participaient de cette espace de monstration "participatif", engageant le visiteur-voyeur à "*morguer*" les transis dévoilés, c'est-à-dire à les « *regarder avec hauteur*² » afin de mettre un nom sur cette figure transitoire, anonyme, non-reconnue, désormais innommable. Il s'agissait alors de reconnaître, de nommer ce visage ou ce corps fragmenté. La morgue parisienne fut donc lieu d'exposition très convoité jusqu'en 1907, date à laquelle fut suspendu son accès public et spectaculaire par le préfet de police Lépine, « [...] *il convient, sauf dans des cas exceptionnels, de donner accès dans la salle d'exposition des cadavres déposés dans cet établissement, uniquement aux personnes qui peuvent avoir à fournir un renseignement utile sur l'identité des corps exposés, et d'écarter ainsi les personnes qui s'y présenteraient dans un intérêt de curiosité*³ ».

Qu'en est-il de cette figure désormais occultée lorsqu'elle réapparaît au-devant de la scène à travers un médium plastique et une intention esthétique ?

Ces corps, ce qu'il en reste, sont arrachés au règne de l'ombre ; de la chambre froide, ils sont rappelés à travers la chambre claire. La figure ainsi éclairée est en trop, outrageuse, elle déchire l'écran noir, elle le perce, le traverse avec force. L'utilisation du cibachrome participe de cet éclairage ; technique qui inverse le procédé du tirage argentique, le cibachrome résulte d'un tirage en positif, c'est-à-dire d'un éclaircissement d'une surface initialement sombre que la lumière impressionne, troue, illumine et colore : mur noir/ trous blancs.

¹ ARASSE Daniel, « Les Transis », *op. cit.*, catalogue non paginé.

² In *Dictionnaire historique de la langue française* (sous la Dir. D'Alain Rey), Paris, Le Robert, vol. 2, s.v. "*Morgue*".

³ BERTHERAT Bruno, « Les visiteurs de la morgue », in revue *L'Histoire*, n°180, sept. 1994.

La figure est-elle pour autant hypervisible, obscène, "monstrée" ?

Le processus photographique lui-même n'est-il pas « *monstration et exhibition, index pointé en lequel se résume probablement l'expérience de l'obscène qui tient toujours en cet instant de révélation et de passage au jour du plus caché, du plus enfoui...*¹ » ?

L'exposition de l'immontrable et de l'impensable ne peut-être qu'une confrontation brutale. L'élargissement du champ du montrable est l'exhibition de ce que nous ne pouvons voir. La figure reconvoquée résiste à notre objection, elle "tient ferme". Avons-nous les yeux fermés qu'elle se raccroche au coin de l'œil, s'éternisant désespérément en représailles. « *Les mythes, les légendes, les fables, les religions nous rappellent que le fait de se retourner en arrière entraîne toujours une sanction*² ». Cette figure mortelle c'est Méduse qui ne cesse de revenir, de nous hanter en traversant, en revenant de l'Hadès. Refaire figure, c'est nier la mort alors même qu'il s'agit de son propre visage. « *Être Méduse c'est la mort niée. Méduse est la seule Gorgone mortelle, mais la tête de Méduse ne cesse de nous hanter*³ ». Incarnation imprévue de notre peur, sa figure éclairée nous épouvante, « *Méduse est le soleil tranché en nuit : elle est plutôt de l'autre face du jour : la nuit d'où nous venons, et où nous retournons, à chaque révolution du soleil, quand le sommeil nous fait affronter les songes, mais aussi quand nous aurons à affronter les portes de la mort*⁴ ». L'autre face refait surface.

La transgression se situe peut-être à ce niveau, traversant ainsi son lieu d'invisibilité, la figure de nouveau montrée s'émancipe des lois de la représentation ; nous désorientant, elle s'affranchit des règles d'exposition. L'image traversant les règles de la visibilité est transgressive, la figure revenue de l'ombre, de l'invu, est-elle par là-même elle-même transgressée ? Nos prédispositions émotionnelles et affectives de l'inimaginable pourraient bien dissimuler les engagements esthétiques mobilisés par la reconvocation de cette figure, par sa mise en image. Les prises de vue de Serrano nous invitent-elles à "morguer" des corps transis ? Le cadavre s'y figure-t-il hors de toute fiction, dans un voir transparent et sans médiation ? Les cibachromes de la série *The Morgue* sont-ils les images d'une pure

¹ DE MEREDIEU Florence, « De l'obscénité photographique » in *L'Obscène*, Maheu Jean (Dir.), *Traverses* n° 29, Paris, Ed. de Minuit, 1983, p. 88.

² CLAIR Jean, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts visuels*, op. cit., p.38.

³ BONNAFOUX Pascal, *Les peintres et l'autoportrait*, Paris, Skira, 1984, p. 38.

⁴ CLAIR Jean, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts visuels*, op. cit., p.67.

spectacularisation de la mort, ou s'inscrivent-ils à travers la médiation de la mise en scène ?

Nous serons amenés à nous demander dans quelles mesures la revenance photographique des êtres morts fait face à l'exposition transparente et objective de leurs surfaces.

Ces êtres morts, êtres pour la mort, du néant refont surface, sont rappelés dans les sphères du visible. « *L'art de montrer comble beaucoup de vides et donne à tout un second être*¹ ». Du cadavre, Serrano semble retravailler son double incarné par la transfiguration esthétique, par l'esthétisation de la figure obéissant à un rituel photogénique. Faisant resplendir les corps d'une nouvelle lumière, le photographe ne masque-t-il pas d'éclats éblouissants l'irregardable surgissant des ténèbres ? Cette figure que nous ne saurions voir ne se dérobe-t-elle pas dans l'éclat de sa nouvelle visibilité masquante et ravissante ?

Malgré tout, le regard forcé de la subversion résiste-t-il à la complaisante et médiatique recherche du sensationnel ?

¹ BUCI-GLUCKSMANN Christine, *La folie du voir*, op. cit., p. 81.

2. Figures outrageuses

• L'AUTRE ABSOLU

Andres Serrano extirpe de l'ombre avec éclat le face-à-face que nous refusons. Le cadavre, son image, le corps en trop, nous est une figure impossible, elle est la figure de l'altérité absolue, l'absolument étranger d'où nous venons et de ce qui nous attend. « *Nous savons bien que, lorsqu'un homme meurt auprès de nous, fut-il le plus indifférent des êtres, il est pour nous en cet instant l'Autre à jamais*¹ ». La rencontre avec le corps mort est ici foudroyante, l'avons-nous oubliée (la mort) que le titre-légende nous rappelle brutalement le "ça" qui nous surplombe et se dégageant de la fiction de sa mise en image, nous annihile de son altérité meurtrière.

Ce qui reste, ce qui persiste de ce corps, et par là-même de notre corps, nous le rejetons. Le reste est objet d'abjection, rejeté, impossible "ob-jet". « *Il y a, dans l'abjection, une de ces violente et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près, mais inassimilable*² ». Nous nous protégeons de l'objet impossible, le cadavre se présente objectivement comme une malédiction, un déchet, ce qui reste de la figure tombée présente hors des circuits symboliques et sémantiques. Nous ne pouvons que rejeter cet autre infigurable face auquel nous ne sommes plus au monde, face auquel nous devenons objet, nous tombons (*cadere*, tomber). La mort est contagieuse, nous en excluons le face-à-face. Survivant, le cadavre déplace, anéantit la limite par rapport à laquelle nous nous édifions. La ligne de démarcation s'effondre, l'objet hors-limite est en trop, nous suffoquons. Le cadavre définit nos limites « [...] *De ces limites se dégage mon corps comme vivant [...]. Cet ailleurs que j'imagine au-delà du présent, ou que j'hallucine pour pouvoir dans un présent vous parler, vous penser, est maintenant ici, jeté, abjecté, dans "mon" monde*³ ». Abominable, le

¹ BLANCHOT Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p.103.

² KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p.9.

³ *Ibid.*, p. 11.

corps qui a chuté déborde, il est une menace en ce qu'il exhale nos limites, sans limite désormais, nous sommes nous-mêmes abjectés.

« *Le cadavre est surtout l'envers du spirituel, du symbolique, de la loi divine¹*. La figure du mort photographiée par Serrano n'est-elle que l'objet abjecté de cet envers ? Peut-elle être transmuée en objet pour un regard, défi à l'abjection, refiguration ?

Ce que nous rejetons résiste dans son altérité. Impensable et impossible, le cadavre est l'objet du tabou, le corps matière devenu objet d'impureté, il est l'Autre qui n'a plus de nom, l'innommable, « *le corps prendra un autre nom, même celui de cadavre ne lui demeurera pas longtemps [...] Il deviendra un je-ne-sais-quoi qui n'a plus de nom dans aucune langue²* ». Andres Serrano ne donne pas de nom à l'innommable, il en propose cliniquement et objectivement les causes, *Fatal Meningitis*, *Shotgun Suicide*..., il ne nomme pas, il figure, il envisage. Le photographe énumère les moyens de la mort. Les fragments de transis choisis par le photographe, ob-jets du corps tombé, sont les morceaux de chairs impures dont la matérialité nous touche, nous affecte, nous infecte, nous infligent à la conscience le traumatisme de l'idée de la mort, qui nous renvoie à l'impensable, à la problématique inquiétante de notre propre corporéité. Imager l'impensable, c'est exhiber l'impossible, le rien. « *L'idée de la mort proprement dite est une idée sans contenu, ou si l'on veut dont le contenu est le vide à l'infini. Elle est la plus creuse des idées creuses puisque son contenu, c'est l'impensable, l'inexplorable, le "je ne sais quoi" conceptuel qui correspond au "je ne sais quoi" cadavérique³* ». Redonner une image, un visage à ce que nous ne pouvons envisager est un acte subversif en ce qu'il contredit, renverse l'interdit visuel. Nous transgressons le seuil, l'interdit qu'est le monde des morts à tout homme vivant. Les gros plans nous poussent à la proximité, à toucher véritablement, à « *affronter une figure en laquelle nous envisageons, nous dévisageons, nous formons à nos yeux ce qui était à l'origine l'indicible, le sans forme et l'innommable⁴* ». Ne pas savoir, ne pas reconnaître ce que l'on voit, voilà Méduse qui revient. Envisager le "refaire surface" de la figure interdite du mort, c'est rappeler l'irregardable Méduse. La figure du cadavre réveille le regard de Gorgô.

¹ *Ibid*, p.128.

² ARASSE Daniel, « Les transis », *op. cit.*

³ MORIN Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1976, p. 42.

⁴ CLAIR Jean, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts visuels*, *op. cit.*, p. 58

« La tête de la Gorgone, la mort, c'est ce qui dans notre univers humain est l'inintelligible, quelque chose qu'on ne peut pas comprendre, l'horreur. Pas seulement parce que ça fait peur, mais parce que son monde est à ce point contraire à celui de la vie, le néant par rapport à l'être, qu'on ne peut le penser. Comment penser le non-être, comment penser qu'un être qui est vivant, que je vois avec ces gestes, son sourire, son éclat, tout d'un coup peu avoir été disparu, avoir été effacé ? C'est cela la Gorgone¹ ».

De l'image impossible, l'enjeu est mortel. La vision de cet Autre produit l'aveuglement. La figure de l'altérité, c'est la figure mortelle de Gorgô, « son masque exprime et maintient l'altérité radicale du monde des morts qu'aucun vivant ne peut approcher² ». Nous expulsons avec horreur la figure impossible de l'altérité radicale, ce dont nous nous détachons absolument, intimement « [...] c'est la mort le vrai critère [...] et c'est elle, dimension la plus intime de tous les vivants, qui sépare l'humanité en deux ordres si irréductibles, si éloignés l'un de l'autre, qu'il y a plus de distance entre eux qu'entre un vautour et une taupe, qu'entre une étoile et un chat³ ».

Ce que nous rejetons souligne la peur de nous refléter dans l'altérité de cette figure ; ainsi, si "ce sont toujours les autres qui meurent" selon Duchamp, l'Autre absolu dans son face-à-face ne nous envisage-t-il pas ? Figures de vanités, familières et étrangères, les images macabres nous démasquent en dévoilant une figure d'épouvante, l'*Unheimliche* inimaginable de notre altérité radicale. « Le face à face méduséen est un jeu de miroir dont l'enjeu est mortel. Il offre la jouissance d'un voir pur, d'un voir où l'on voit sans savoir ce que l'on voit, mais cette découverte se monnaie de l'horreur d'être vu, en voyant que l'on est cela⁴ ».

Serrano fait surgir sans merci la figure de l'Irregardable, image de l'Autre et de nous-mêmes, universelle et anonyme, démunie de toute croyance spirituelle et réconfortante, hors-fiction.

La métamorphose corporelle du corps devenu autre, dépouillé de ses apparences, est inadmissible, la mort *post-mortem* n'a plus de place. Nous nous en détournons, la refusons tout en étant fascinés, appelés. Les photographies répulsives de Serrano nous sont impossibles, elles semblent néanmoins faire l'objet d'un double mouvement abjection-attraction. « [...]

¹ VERNANT Jean-Pierre, *Petite conférence sur la Grèce*, Paris, Bayard, 2004, p.79.

² VERNANT Jean-Pierre, *La mort dans les yeux, Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, op. cit., p.47.

³ CIORAN, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1949, p.18.

⁴ CLAIR Jean, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts visuels*, op. cit., p.58.

Ce spasme, ce saut, est attiré vers un ailleurs aussi tentant que condamné. Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui¹ ».

Ces altérités reconvoquées ne repoussent-elles pas finalement notre refus et notre rejet ? S'agit-il d'un rapt ? Sommes-nous condamner à l'effroi de la figure méduséenne surgissant de l'Hadès ?

« Avec l'incommensurabilité, commence la question de la nature visuelle² ».

• SUREXPOSITION

Le choc de la rencontre avec les impossibles figures funèbres d'Andres Serrano est indéniable. Faire appel à la figure de l'inenvisable revient inéluctablement à transgresser le visible, à forcer un regard, à inscrire dans une lumière qui sera toujours-déjà aveuglante et excessive, la figure en trop, s'exposant sur le mode de la surexposition. Les cadavres mis en lumière dans le lieu sombre de la morgue, photographiés comme ravis, excèdent leur lieu d'exposition s'il en est un. Les photographies, traversant, transgressant la chambre froide, nous sont aujourd'hui présentées hors les murs de la morgue. Il ne s'agit nullement de morgue dans cette série du même nom (aucun indice de lieu ne l'atteste), mais de points de vue de cadavres éclairés pour et par la mise en figure photographique.

L'intention de l'exposition photographique du corps mort se montre au premier abord sous le signe de la monstration. La lumière faite sur la figure de l'immontrable aura toujours trop éclairé, sera toujours excessive, exorbitante. Les corps surexposés par de puissants éclairages ne sont ni effacés ni dissous. Serrano les exhale.

La surexposition, brûlure d'excès de lumière selon la terminologie photographique, pourrait bien mettre en scène notre propre dissolution, notre aveuglement.

Les gros plans de cadavres culminent dans les effets outranciers de l'excès et du comble où s'engouffrent les affects dans la logique du pathos affectant

¹ KRISTEVA Julia, *op. cit.*, p.9.

² COLRAT Jean, *Des lieux incertains*, Arles, Actes Sud, Le Crestet, Crestet Centre d'Art, 2001, p. 10.

le corps et l'âme. Dès lors, outrageuses d'être dramatiquement "sorties", exposées, les photographies de la série *The Morgue* nous imposent l'épreuve de l'image mortuaire, de la figure meurtrière qui, par-delà la percussion visuelle qu'elles nous infligent, nous éprouvent physiquement.

La brûlure visuelle provoque une secousse qui parcourt notre propre corps angoissé, en réponse à cette approche première par la vision. Les gros plans lumineux et contrastés de trépassés photographiés par Andres Serrano nous affrontent violemment, tels Gorgô toute puissante, fascinante et effroyable, ils nous assaillent, nous ravissent et nous sidèrent. L'appréhension de l'œuvre est une épreuve, nous sommes frappés par l'objet abjecté qui nous affecte, nous soulève le cœur et nous révolte, sans détours. Crispés d'effroi face aux fragments stridents, nous vacillons et l'effroyable figure est urticante. Dans un retournement, nous devenons les transis¹ au-devant de la scène, figés, pétrifiés par l'inquiétude écœurante qui nous touche viscéralement comme si la peau frissonnante du spasme immuable de *Rat poison suicide*, contagieuse et immortelle se faisait nôtre.

Baisser la garde ? Alors même que nous rejetons la figure de l'abject, nous parcourons la série, angoissés d'avoir déjà succombé, d'avoir traversé, transgressé.

En quoi l'image transgressive nous met-elle à l'épreuve d'un voir qui s'excède ? Visiblement, nous serions sous le coup d'une organisation fascinante. L'artiste exhibe-t-il l'intimité obscène de la figure surexposée ? Les corps sont-ils mis à nus à travers leur réinscription coruscante ?

Comme s'ils nous attendaient pour ouvrir la scène, les cibachromes nous affrontent de leur format tonitruant. Leur surface imposante nous domine et nous englobe ; impossible alors de ne pas être sous le regard des éclatants détails macabres. Si la morgue est silencieuse, les photographies d'André Serrano sont des cris ; la figure détaillée par le gros plan et inscrite dans des clairs-obscur très prononcés déchire le fond duquel elle émerge. Serrano semble avoir substitué un éclairage intense au viseur de l'appareil photographique. L'artiste en effet focalise sur les points de clarté, sur les brillances du corps, des zones brûlées, "trous-blancs" qui contrastent violemment avec l'intensité monochrome du fond noir, le corps restant ou le drap blanc qui se dérobent en arrière-plan. Ainsi, dans *Cardiac Arrest*

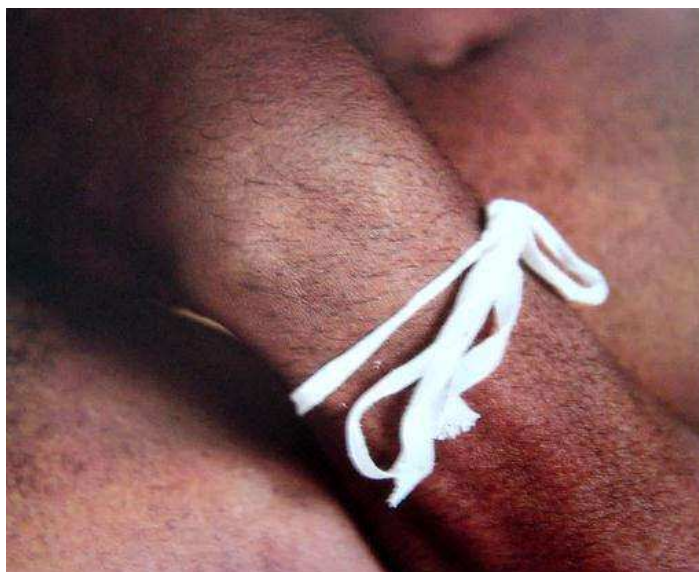
¹ *Transi* : Pénétré, comme transpercé par une sensation de froid – Paralysé par un sentiment violent. En écho au nom -Transi, Effigie d'un mort à l'état de cadavre nu et se décomposant, dans la sculpture du Moyen-Âge et de la Renaissance.

[III.247], se dégage en pleine lumière le lacet d'une blancheur éclatante du reste du corps défunt, mis en sourdine, avec lequel il ne fait désormais plus corps. Le corps calciné d'un noir profond de *Burnt to Death* [III.248] tranche outrageusement avec le drap blanc vaporeux qui l'environne, alors que le corps bandé de *Gun Murder* [III.260] crève l'écran noir de l'enveloppe claire d'un drap qui le découvre et l'enserme tout autant. Clair-obscur et couleurs brillantes des cibachromes traduisent la figure de manière excessive ; sans appel, elle retentit en face de nous qui sommes submergés, fascinés par l'éclat coruscant des tirages. Comment résister au morceau de pourpre vibrant qui incise le fond noir et la figure pâle de *Infectious Pneumonia* [III.249] ? « [...] le contraste violent entre la lumière et l'ombre accentue encore le saisissement du regard. Voir c'est désormais être saisi¹ ».

L'agrandissement excessif transporte la figure dans un schéma spectaculaire et déterminé. Nous sommes résignés, sous l'aplomb des grands formats glacés, à être surplombés, à plonger dans les images impossibles que nous rejetons et qui nous engouffrent simultanément. L'oscillation rejet-appel traduit la sanction d'un voir qui se joue de la fascination de l'horreur. Nous ne pouvons en supporter la vue mais voilà que nous fouillons les surfaces étincelantes des images à la recherche des gouffres qui nous entraînent et des points qui nous heurtent.

Dans un premier temps, le rapt est sans appel, sans médiation, la déflagration a lieu ; nous assistons à notre propre prise de vue. La visée dont nous sommes l'objet est sagittale, pas de détours possible en effet, nous sommes assignés à la puissance de cette figure qui, nous désorientant pathétiquement, nous oriente et nous place. Le travail de recadrage en gros plans des cadavres ordonne une lecture, un point de vue qui s'éprouve à travers des points de netteté qui incisent l'image et aiguillent notre regard. Nous pourrions dès lors nous demander si nous ne serions pas dépossédés de notre regard.

¹ CLAIR Jean, *Méduse: contribution à une anthropologie des arts visuels*, op. cit., p.110.



Ill. 247. *Cardiac arrest*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ



Ill. 248. *Burnt to death*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ



Ill. 249. *Infectious Pneumonia*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ

L'image est composée, organisée avec précision. Semblant obéir à un processus systématique, le photographe focalise sur un point précis de la figure recadrée en faisant la mise au point, en faisant jaillir la netteté de ce point distinct de l'arrière-plan plus ou moins flou d'où il provient. Aucune photographie n'est parfaitement lisible, la profondeur de champ très faible met en tension zones floues et avancées nettes. Les sphères lisibles ainsi sélectionnées et pointées dirigent notre point de vue ; à notre tour, nous focalisons sur les régions du corps déterminées par le photographe. Le visible qui nous surplombe ordonne un voir, ce qui se donne à voir oriente la vision ; nous n'avons plus la garde de notre regard.

Les zones distinguées traversent la scène, émergent jusqu'à en sortir, et faisant saillie, elles

nous poignent. Les fragments de *The Morgue* s'exposent à travers une frontalité qui est celle du face-à-face, de l'affront. Les figures pointées d'Andres Serrano, alors même que le photographe exclut le visage de face, nous font face.



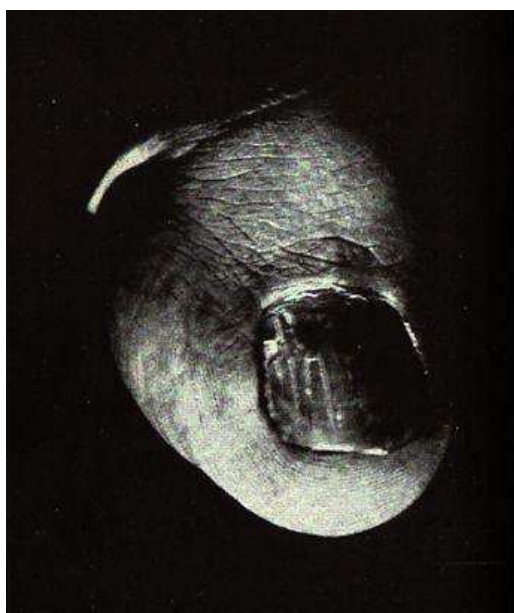
III. 250. *John Doe baby II.*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ

Elles nous dirigent et nous encadrent à travers un schéma de composition frontal à l'instar du profil-façade de *Infectious Pneumonia* [III.249] ou du poing serré de *John Doe baby II* [III.250], tendu vers nous avec une force érectile, scindant monstrueusement l'image en son centre. Ici, seul l'ongle du pouce dont la taille photographique correspond quasiment à celle de notre visage, est net. « *C'est comme si l'image avait été pensée de façon à exhiber cet autre du visage qui pourtant nous regarde, et pour cela nous fait écarquiller les yeux comme un petit poisson devant un gros, comme si nous allions être dévorés*¹ ».

¹ DIDI-HUBERMAN Georges, *La ressemblance informe ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 56.

Ce gros plan, qui n'est pas sans évoquer le *Gros orteil de Boiffard*¹ [III.251], annule tout rapport métonymique avec le corps, dans la mesure où l'idée d'un tout est anéantie par le détail poing devenu-point s'élançant hors du halo flou qui l'enveloppe. Ce coup de poing qui nous est adressé possède l'efficacité d'effraction de la figure phallique. Ce point (poing) ou ce pouce-tête annonce la résistance de la figure qui "tient ferme", tient tête. Ce poing érigé est un fascinum. Le zoom a une valeur de toucher-pointer. Les détails sur lesquels l'artiste a fait la mise au point, comme le nez de *Pneumonia death* [III.263], font irruption, ils assaillent et atteignent le spectateur ; ils nous fascinent. La saillie éclatante des éléments fait écho au sémantisme de la fascination médusante.

Si les points de netteté nous assaillent, les photographies nous assignent à



III. 251. Jacques André Boiffard, *Gros orteil*, 1929, Epreuve gélatino argentique, 29 x 22 cm, Coll. Centre Georges Pompidou

un point de vision. Strictement organisée, la figure détaillée et mise en scène est centrée. Le plan sélectionné se présente à la manière d'un face-à-face, cerné, recadré par l'arrière-plan flou et indistinct, par les parties du corps elles-mêmes qui recadrent l'image ou l'élément drap qui borde la figure. Si, selon Deleuze, tout gros plan est un visage, ainsi tranchés par la composition, les morceaux de cadavres se présentent comme figures céphaliques. Serrano use de la symétrie des mains ou des membres pour enclore l'image. Les détails de

défunts alors organisés orientent la perception, ils mettent en scène comme un cadre met en valeur le fond qu'ils entourent. Nous pourrions jusqu'à deviner une face anthropomorphique qui se dessine du drap blanc, encadrée par les jambes de *Sleeping Pill Overdose* [III.261] ou du fond noir structuré rigoureusement par les pieds de *Fatal Meningitis* [III.277].

Les schémas des compositions photographiques font apparaître les fragments de cadavres sur le mode de la frontalité. Ils déterminent au

¹ BOIFFARD Jacques-André, *Gros orteil, sujet masculin, 30 ans*, cf. Article « Le gros orteil », in Documents, 1929, n°6, p. 298-299.

premier regard toute vision. La rencontre avec la série engage une confrontation fascinante avec la figure de l'impossible. Sans défense, nous subissons l'affrontement de l'enjeu mortel du face-à-face méduséen. Dans ce rapport de force, nous perdons notre regard, « [...] regarder quelque chose, le viser, n'est possible que pour autant que l'on évite le *fascinum* de l'objet regardé, qu'on ne croise pas son regard, c'est-à-dire qu'on ne le regarde pas [...] Le regard ne reste vivant que pour autant qu'il est mobile, agile, flottant, qu'il affronte de biais l'objet de sa visée¹ ». Le choc d'une visée sans issue appelle l'affront méduséen, « La Gorgone est toujours, sans la moindre exception, représentée de face. Pur masque ou personnage entier, le visage de la Gorgone fait chaque fois front au spectateur qui la regarde² ». La confrontation immédiate avec les cibachromes étincelants est une épreuve à laquelle nul ne peut résister. La rencontre première organise notre prise de vue. Les grands formats nous dominent et orientent notre vision dans un rapport frontal. Aveuglés, pétrifiés par ces figures qui nous tourmentent, nous restons sans voix. La fascination met en scène le sujet-spectateur contraint par le pouvoir de l'image. « Etre fasciné n'est pas être leurré : ce n'est pas subir l'apparence trompeuse des choses, mais pâtir, véritablement de leur apparition revenante³ ». La fascination nous coupe la parole ; telle est la violence de l'image⁴. L'image aveuglante de la figure ainsi mobilisée met en forme le rapt qui, nous « visant, a arrêté le cours normal des pensées, et l'a en quelque sorte, pétrifié⁵ ». L'affrontement direct nous fait entrer dans le champ de la fascination et nous dépossède de notre regard. Tout d'abord désarmés, nous sommes engloutis par le retour de Méduse à travers les cadrages mortuaires de Serrano. Nous ne résistons pas, « telle est "l'image qui tue", au demeurant : un signe fort, plus fort que nous, non maîtrisable, dont on ne peut décanter dans l'instant le développement précis, les contenus, l'essence même. Image dont nous ne savons que faire, pas même fermer les yeux devant elle – faute de connaître à sa mesure ce qu'elle ordonnance...⁶ ».

¹ CLAIR Jean, *Méduse: contribution à une anthropologie des arts visuels*, op. cit., p. 50-51.

² VERNANT Jean-Pierre, *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, op. cit., p. 32.

³ DIDI-HUBERMAN Georges, « De ressemblance en ressemblance », in Maurice Blanchot, *réécrits critiques*, textes réunis par Bident C. et Vilar P., Tours, Ed. Farrago, 2003, p. 143-167.

⁴ MONDZAIN Marie José, *L'image peut-elle tuer ?*, op. cit.

⁵ CLAIR Jean, *Méduse: contribution à une anthropologie des arts visuels*, op. cit., p.37.

⁶ ARDENNE Paul, *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, p. 345.



III. 252. *Jane Doe*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ

Comment ne pas reconnaître la figure souterraine qui surgit de la morgue ou de l'Hadès à travers le profil recadré de *Jane Doe* [III.252] qui émerge des ténèbres du fond noir et dont la chevelure serpentine et gluante nous contamine ?

L'écho méduséen fait résonner le rapport tensoriel séduction et horreur, attraction et rejet mis en œuvre à travers la figure inenvisageable du cadavre. « *La Méduse incarne l'horreur [...] sa vision est insupportable à l'œil humain [...] au milieu du V^{ème} siècle, elle devient une adorable et séduisante personne [...] double nature [...] Elle est toute entière liée à la fonction de l'œil, au regard. Elle fascine, elle attire, elle terrifie, elle tue¹ ».*

L'œil de Gorgô se fait littéralement voir à travers *Hacked to death II* [III.253]. Le trou-œil de profil, renversé donc, devient plaie, puits. Cet œil unique, en très gros plan, gelé dans sa brillance cristalline, nous pétrifie. Cet œil d'où coulent et où convergent en même temps des filets de sang, dans un double mouvement nous harponne et nous aspire. Encore luisant, cet œil-face bordé de cils est un piège qui se referme sur nous en nous absorbant. L'éclat de la pupille parfaitement centré dans l'image est un point

¹ CLAIR Jean, *Méduse: contribution à une anthropologie des arts visuels*, op. cit, p.11.

éblouissant scotomisant. L'œil qui nous fixe de *Hacked to death II* [Ill.253] est la négation de notre regard ; son éclat est aveuglant, il incarne la dimension terrifiante de l'altérité absolue. La face renversée de *Accidental drowning* [Ill.272], figure céphalique en clair-obscur, tête sombre décapitée surgissant de sa housse blanche, nous englobe elle aussi. La moitié de la face est une fosse sombre où une *quasi* imperceptible brillance annonce l'humidité de l'orbite supérieure ruinée, œil informe ourlé des reflets argent apportés par



Ill. 253. *Hacked to death II*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ

l'éclairage. L'excès funeste de clarté sur ce visage chthonien aux couleurs de ténèbres est foudroyant. « *Les yeux de Méduse ont quelque chose de cet organe qui engouffre la vie. Ils é-vident le vivant*¹ ». Nous sommes transpercés par cette orbite exorbitée et scintillante alors que nous nous abîmons dans les gouffres sombres de la moitié de la face.

Les béances cannibales à l'œuvre dans les photographies de la série *The Morgue* sont autant d'abysses ténébreuses, qui tout en nous attirant et nous phagocytant, nous regardent, « *les yeux sont toujours à l'intérieur du trou ;*

¹ DETOC Sylvain, *La Gorgone Méduse*, Monaco, Ed. du Rocher, 2006, p.114.

yeux morts, qui voient d'autant mieux qu'ils sont dans le trou-noir », précise Gilles Deleuze. La bouche humide de *Accidental drowning* [III.254], par exemple, sur laquelle est clairement faite la mise au point, est un orifice qui aspire le spectateur. Face à l'irregardable, nous ne sommes plus sous la protection d'un regard, désormais sans garde-fou, confrontés à la figure transgressive, nous sombrons. L'éblouissement est « *une vue qui anéantit tout regard*¹ ». Les profondeurs sombres de la figure contrastée qui éclate



III. 254. *Accidental drowning*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ

violemment à la lumière sont des précipices. Les plaies, telle cette incision du pied de *Rat Poison Suicide II* [III.286] qui perce l'image en son centre, aussi ténébreuse que le fond noir, semble un œil plissé qui accommode en notre direction. Nous entrons dans le champ de la fascination. « [...] *la fascination signifie que l'homme ne peut plus détacher son regard, détourner son visage de la Puissance, que son œil se perd dans celui de la Puissance qui le regarde comme il la regarde* [...] »².

¹ BUCI-GLUCKSMANN Christine, *La folie du voir*, op. cit., p. 23.

² VERNANT Jean-Pierre, *La mort dans les yeux : figures de l'Autre en Grèce ancienne*, op. cit., p.115.

Les plaies, dépressions, excavations ou points de netteté saillants sont les profondeurs et percées à travers lesquelles s'exercent la fascination et l'orientation du regard. Les éclats exorbités et les orbites-cavités abîmantes des figures photographiques de Serrano font écho à la polarité indécise et insupportable faite de fascination et de rejet pour ces corps reconvoqués.

La puissance de la vue de l'image mortifère attire notre regard, fascine et révulse, la figure de l'épouvante élabore une stratégie d'aveuglement dont la sanction est la stupéfaction (*stupefacere*, paralyser). Nous sommes médusés, absorbés dans un premier temps par le retour de Gorgô à travers les grands cibachromes de *The Morgue*.

« Par le jeu de la fascination, le voyeur est arraché à lui-même, dépossédé de son propre regard, investi et comme envahi par celui de la figure qui lui fait face et qui, par la terreur que ses traits et son œil mobilisent, s'empare de lui et le possède¹ ».

● OB-SCENE

Sommes-nous, face aux cadavres de Serrano, voyeurs de la figure exhibée ? Les transis sont-ils surexposés dans une nudité obscène ? La rencontre instantanément médusante émane-t-elle d'un outrage fait à la figure ou la figure résiste-t-elle outrageusement ?

L'interdit visuel de la figure du cadavre, dont le contrecoup immédiat est la pétrification, nous amène à penser la question de l'obscénité et du cannibalisme voyeuriste.

L'image nous comble-t-elle dans une évidente mise à nu ?

Les corps ainsi "pris" de près, de trop près (le trop sera peut-être salvateur) par Serrano semblent avoir été propulsés au-devant de la scène par un regard forcé, obscène. La violence faite de prime abord au spectateur procéderait du viol de l'interdit de la figure. Reconvoquer la figure du cadavre en pleine lumière est de mauvais augure². *The Morgue*, c'est la mort (la nôtre ?) comme présage. L'artiste aborde les sphères de l'obscène. En franchit-il les bords ?

¹ *Ibid.*

² Obscène, *obscenus*, de mauvais présage, mauvais augure.

La visée sagittale fascinante dont nous sommes l'objet est un ravissement. Nous touchons à notre propre décollation.

L'impression première face aux photographies des cadavres est celle d'un voir excessif exposant la figure brillante, surexposée, dévoilée en pleine lumière, exhibée en surface. Nous sommes parfois au plus près des corps, au plus près de la figure aveuglante de l'œil énorme de *Hacked to death II* [III.253] par exemple. Serrano nous laisse appréhender les sources de lumière artificielle que l'on devine proches des corps, comme des lumières forcées,

sans distance sur la figure représentée.

Il nous est donné à croire que nous pénétrons la figure en déhiscence, ouverte, comme la gorge ouverte de *Burn Victim* [III.255], ou les différentes plaies et béances sur lesquelles l'artiste focalise. L'ouverture du corps renvoie à l'ouverture au corps qui se dégage par contraste des enveloppes blanches. La housse



III. 255. *Burn victim*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ

mortuaire, ultime linceul, s'entrouvre et laisse émerger le cadavre comme dans *Rat Poison Suicide II* [III.286] ou *Accidental Drowning* [III.272]. La fermeture éclair, en se montrant, énonce l'ouverture au regard. Dévoilé, le corps est entouré des draps, vêtements ou bandelettes qui l'habillent et le dénudent, dans lesquels il s'enrobe et desquels il se dégage tout autant. Tel un secret qui aurait été levé, nous avons l'impression d'avoir franchi le seuil de l'interdit, de l'intime, d'offenser la pudeur.

Les gros plans, en nous absorbant, nous poignent ; ils nous présentent la figure démesurément agrandie, s'agit-il pour autant de l'obscénité du corps obèse qui a tout envahi ? Le gros plan s'apparente à la représentation de l'obscène. Les signes saillants et extatiques, points de contacts qui nous touchent, pro-stituent-ils le corps au-devant de la scène ? Les coupes violentes des fragments choisis par Andres Serrano semblent exacerber la

figure *monstrée*. La distance entre notre œil et le cadavre pourrait bien être abolie dans cette proximité.

Au plus près, jusqu'à sentir le souffle encore sensible de la bouche entrouverte de *Pneumonia Due to Drowning II* [Ill.256], énorme gouffre d'où jaillissent les éclats de l'émail des dents mises en lumière, nous



Ill. 256. *Pneumonia due to drowning II*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ

transgressons. Nous transgressons car nous nous savons voyeurs face à ce qui se donne comme étant de l'ordre de l'irreprésentable. L'obscénité, c'est la négation de la représentation, l'anéantissement de la fiction.

La fiction de l'image est contredite par les titres-légendes, qui nous rappellent froidement la présence effective du référent devant l'objectif, inacceptable référent "bien vivant".

Obscène est le référent lorsqu'il mobilise toute l'image, annulant ainsi toute distance, faisant resplendir l'invraisemblable objectivité photographique. Transparence de la photographie, obscénité photographique ; « *le photographié se perçoit si vivement que c'est de lui, de son relief de monde, de sa brutale évidence, que mon regard paraît provenir*¹ » ; le médium ne se montre pas, il exhibe le représenté, « *quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit. Bref, le référent adhère. Et cette adhérence singulière fait qu'il y a une très grande difficulté à accommoder sur la photographie*² ». Les froides légendes

¹ PONTREMOLI Edouard, *op. cit.*, p. 82.

² BARTHES Roland, *La chambre claire*, *op. cit.*, p.18.

médico-légales, en certificats ratifiant la présence des cadavres dans la morgue, redoublent ce référent obsédant, *Death by fire*, *Infectious Pneumonia*, *Burn Victim* ... « [...] si la photographie devient alors horrible, c'est parce qu'elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant, en tant que cadavre : c'est l'image vivante d'une chose morte [...] Aussi vaut-il mieux dire que le trait inimitable de la photographie (son noème), c'est que quelqu'un a vu le référent (même s'il s'agit d'objets) en chair et en os, ou encore en personne¹ ».

Pouvons-nous affirmer, en accord avec cette affirmation de Roland Barthes, voir à travers la série *The Morgue* d'Andres Serrano, primer le pouvoir d'authentification sur le pouvoir de représentation ?

L'abjection, c'est l'objectivité du signe. L'objectivité fait signe à travers les légendes implacables qui assignent les corps des cadavres hors de toute fiction. Elles les rappellent à leur réalité objective qui n'a plus de nom, indéfinissable donc. Le caractère documentaire apporté par les titres descriptifs est insupportable ; ainsi, lorsque l'artiste affirme « montre[r] ici la mort séparée de toute fiction » à travers un « travail [qui] revêt un caractère volontairement documentaire », en photographiant « autant de cadavres qu' [il] pouvait, avec le seul souci de témoigner² », franchissons-nous les limites de l'obscénité d'un voir qui se ferait jour en dehors de toute scène. Mais s'agit-il réellement de cela ? « Il n'y a pas d'obscénité subjective. L'obscène est un mode d'être au monde des objets : la montre³ » La figure ici représentée est-elle mise à nu, exorbitante de vérité à travers une seule révélation objective ? L'épreuve faite au spectateur émane-t-elle de l'image outrageuse, ou de la figure outragée ?

Notre rejet naît de la conscience du blasphème. L'image interdite mise en lumière sera toujours surexposée d'être visible, exorbitante de refaire surface.

La vision du cadavre est un viol en ce sens que ce qui appartient fondamentalement à l'autre nous est donné à voir. La figure du mort, c'est toujours la figure de l'autre tel qu'il ne se verra jamais – tel que nous ne nous verrons jamais. La figure du cadavre outrepassa la fiction, Andres Serrano touche à la limite, « pour les vivants que nous sommes, saisir la

¹ *Ibid.*, p. 123.

² SERRANO Andres, interview du 10 février 2000, in Luc Virginie, *Art A mort*, Paris, Ed. Léo Scheer, 2000, p. 37.

³ BAUDRILLARD Jean, « What are you doing after the orgy », in *l'Obscène*, Traverses, op. cit., p. 26.

*mort, c'est toucher à cette part d'irréel à laquelle, pour survivre, il nous faut renoncer. Se confronter au cadavre, c'est se maintenir sur cette limite¹ ». L'image du cadavre ouvre la distance, perfore la limite, elle se donne, violente, outrageuse d'avoir franchi le seuil. Voir la mort, se confronter à la figure du mort, appelle à « un saisissement sans merci de l'autre en ce qu'il a de plus intime, de plus à soi. Il semble toujours que je n'ai pas le droit de regarder un cadavre. Je n'ai pas le droit de savoir car ce savoir est fondé sur l'insupportable vulnérabilité de celui qui ne sait pas et que cela concerne. Pourtant, cet interdit ne peut pas tenir ; je ne peux pas m'empêcher de regarder ; je ne peux pas me contenir face à la seule image que j'ai de ma propre fin, car toute mort concerne la mienne. Ainsi, la vue du cadavre est à la fois un viol scandaleux et une étreinte sincère² ». L'épreuve de l'image mortuaire, c'est l'épreuve de notre propre mort annoncée. Le cadavre se proclame avant tout comme image de la mort, de la sienne et de la nôtre. L'obscénité affleure de cet écho forcé. *The Morgue* évoque les (nôtres) morts possibles. La fiction est la limite qui nous protège de l'outrage fascinant du scandale, « [...] le cadavre fait scandale [...] en ce que la mort est scandaleuse, et non parce que la représentation elle-même viole un interdit³ ». Nous nous demanderons comment Andres Serrano pourrait maintenir un rempart qui nous protège de l'abîme. En quoi les corps dévoilés sous le regard photographique et nous accablant pourraient-ils résister à la nudité ? Les compositions céphaliques et les face-à-face médusant qui nous affrontent et nous annihilent dans un premier temps, font ressurgir le masque de Gorgô. Ces images outrageuses de la mort scandaleuse ne seraient-elles pas des masques aveuglants derrière lesquels la figure du cadavre se retranche ? Plutôt que de mise à nu, le corps surexposé ne serait-il pas préservé dans l'excès de sa monstration ? La lumière ne serait-elle pas le masque coruscant l'enveloppe "sur-exposante" de la scène ?*

¹ VILLENEUVE Johanne, « L'histoire de cadavre », in *L'image de la mort. Aux limites de la fiction : l'exposition du cadavre*, CHARBONNEAU Chantal (Dir.), Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal le 13 novembre 1994, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Ed. Chantal Charbonneau, 1995, p. 50.

² *Ibid.*, p. 52.

³ *Ibid.*, p. 53.

3. Le masque de la surface

- **SUR-EXPOSITION**

Ostensiblement, les cadavres mis en images par Andres Serrano s'offrent avec affront et grandiloquence. Immédiatement le regard aventureux s'y voit ravi d'avoir vu. S'agit-il alors de faire face, de retrouver son regard. De l'état de ravissement, il faut se raviser, ne plus être sous le coup, y regarder de plus près sans doute, c'est-à-dire « *retourner son regard en arrière pour modifier son jugement [...] se raviser c'est par le retour de la pensée sur elle-même*¹ ». Se raviser pour déjouer la fascination aliénante qui arrête le cours de la pensée, là où le regard se suffit à lui-même dans la décharge infinie de la pulsion scopique... le piège à regard fonctionnait trop bien, comblant d'un vide étincelant la *voyure* du voyeur sans regard.

Revenons sur nos gardes, les photographies macabres de Serrano, en nous mettant sous le regard de Méduse, exhibent la figure impossible, surexposée d'être exposée à nouveau, d'avoir été reconvoquée en pleine lumière. L'éclat avec lequel les morceaux de corps sont visibles ne participe-t-il pas d'une économie "iconoclaste" ? Une esthétique de l'excès mise en œuvre à travers ces détails éblouissants ne fait-elle pas écran aux sujets exposés ? La résistance de la figure à la nudité d'un regard obscène pourrait bien jouer de l'hyperbole d'une représentation qui l'outrepasserait. L'objectivité abjecte du cadavre n'est-elle pas enrayée par l'hyper-représentation ?

Les morceaux funèbres, en réveillant Gorgô, soulignent la fonction du masque sur la figure qui le porte. Les défunts appelés par le prisme photographique nous font face à l'état de masques provocateurs et brillant d'une lumière coruscante qui, paradoxalement, les enveloppe et les voile. De cadavres, ils passent sous le masque, à l'état de *transis* comme l'a si bien défini Daniel Arasse² ; de réalité objective, ils se montrent ensevelis sous l'effigie de la mise en œuvre photographique, dans le désir d'image du photographe, dans la mise en représentation. La représentation excède la figure représentée qui n'est plus surexposée dans un dévoilement sans écart

¹ CLAIR Jean, *Méduse: contribution à une anthropologie des arts visuels*, op. cit., p. 37.

² ARASSE Daniel, « Les Transis », op. cit.

mais sur-exposée c'est-à-dire masquée par l'exposition qui la déborde et l'outrepasse. La sur-exposition serait la surface d'inscription imageante derrière laquelle s'esquive le référent, résiste la figure, est écarté le cadavre de lui-même.

Les détails monumentaux sur-exposent la figure tenue à l'écart dans la mise en scène photographique. Les corps figurés, ce qu'il en reste, éconduisent le voyeurisme, nous assignant à distance dans le travail de mise en scène, de cadrage, de recadrage. Ainsi, le choix d'un mécanisme de mise au point sur le détail éloigne le sujet alors même qu'il s'agit de gros plans, de vues rapprochées « aucune indiscretion, aucun voyeurisme ; la pratique même du détail l'interdit¹ ». Les découpes savamment composées réinscrivent le corps dans une représentation, ouvrent une résistance au « tout ensemble² » d'une visibilité transitive. Ce qui s'expose, au-delà du cadavre, c'est le désir de composition de l'artiste qui, dans la morgue, ne retouche pas la pose, la dernière posture du défunt dans sa mort, ne touche pas au cadavre. Il reste à distance, à la surface des corps qu'il regarde avec effroi tout d'abord, puis s'en approche

avec son œil
de
photographe
en s'éloignant
du référent-
cadavre pour
la séduction
du corps
toujours-déjà
image.



Ill. 257. *Death by drowning III*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ

¹ *Ibid.*

² ARASSE Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, op. cit., p. 176.

Revenant sur nous nos gardes, un second regard nous permet d'envisager la figure ici représentée avec la distance du cadrage qui nous convie à suivre Serrano, à "y regarder de plus près". « *Au début, pour les photos de The Morgue, je me tenais assez loin de mes sujets. Plus je photographiais, plus je m'approchais. J'ai fini par faire des gros plans en isolant les détails*¹ ». Le passage de *Death by Drowning III* [III.257] à *Death by Drowning* [III.258] témoigne du glissement de l'œil du photographe qui, dans un effet de zoom-avant, semble s'engouffrer dans le creux du "sous-bras", jusqu'à perdre toute lisibilité d'un corps défiguré par la vision "touchante". Le regard qu'il porte sur ces corps macabres n'est possible qu'au moyen du filtre de l'objectif à travers lequel l'œil de l'artiste saisit des compositions, recadre, découpe dans le réel impossible. Ces photographies nous invitent à partager un regard de photographe qui appréhende en surface la beauté des corps morts considérés par la médiation du prisme esthétique d'un travail de recomposition. « *Le regard n'est jamais obscène quoi qu'on en dise. Est obscène au contraire ce qui ne peut plus être regardé, ni donc séduit, tout ce qui, animé ou inanimé, ne peut plus être enveloppé de cette séduction*



III. 258. *Death by drowning*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ

*minimale du regard et qui est voué, nu, sans secret, à la dévoration immédiate*² ».

Peut-être n'est-il question que de cela ; séduire, rejouer, rappeler l'impossible figure en l'excédant dans l'écart d'une mise en scène non jouée, mais

révélee, en surface, comme mécanisme de résistance à la nudité obscène.

¹ SERRANO Andres, in *An interview with Andres Serrano*, Juillet 2004, in Ault Julie, *Andres Serrano, America and other work*, Paris, Taschen, 2004.

² BAUDRILLARD Jean, *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1983, p. 83.

Le gros plan élabore une mise à distance qui irrealise le "modèle". Le corps fragmenté, détaillé, est coupé de toute réalité objective et exhaustive. La série est rythmée par les éléments mains, pieds, profils, poitrines, bouches, bras qui se succèdent et se font écho. Le point de vue, "close-up", se referme sur, et ferme l'accès à l'intégralité obscène du corps. Le corps montré est toujours recadré, retranché, occulté donc à travers la composition qui, avant d'être photographique, révèle un œil de peintre. L'artiste est très explicite quant à sa volonté de faire image, d'esthétiser le réel, la banalité ou l'horreur. Il déclare regarder les cadavres, scruter les différentes parties du



III. 259. *Knife to death II*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ

corps à la morgue à travers les peintures de Michel-Ange et de Bellini. Nous pourrions presque voir, sur-exposées dans (sur) *Knifed to Death II* [III.259], ainsi présentées dans un dialogue symétrique, les mains tendues de Dieu et d'Adam de la fresque de Michel Ange.

Mais ne négligeons pas la puissance photogénique, « *une photographie n'est jamais de part en part autre chose qu'une surface iconique ; ce que l'on voit ne donne que l'image de ce que l'on croit voir*¹ ». Les corps, tronqués sont refigurés dans des mises en représentation qui les déplacent dans des espaces spectaculaires. Au plus près du corps, nous glissons dans la ressemblance par excès. Les disproportions, la monumentalisation, le rapport d'échelle interdisent toute ressemblance et rapport affectif avec le spectateur. L'altération due au cadrage et l'agrandissement démesuré nous engagent dans un rapport d'altérité absolue. Le fragment, se défigurant en lui-même, élève une dramatisation théâtrale qui transgresse et déborde la

¹ PONTREMOLI Edouard, *op. cit.*, p.154.

figure. L'image tranche¹, tout se joue dans le cadre, dans la scène. Le cadavre est invariablement tronqué dans ce travail de retrait. Le bord de l'image coupe, incise la figure, rappelant la décollation photographique, à l'instar de *Gun murder* [III.260], cadré en plongée, dont le corps tranché par la prise de vue au niveau du haut du buste, est érigé dans une composition aussi classique que rigoureuse. Le schéma érectile de la composition triangulaire, nous



III. 260. *Gun murder*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm
environ

le retrouvons dans *Sleeping Pill Overdose* [III.261], *Rat Poison Suicide III* [III.262] ou encore *Pneumonia Death* [III.263]. Des canevas d'organisation de l'image reviennent dans la série des cibachromes, comme la focalisation d'un élément central ou cette ligne diagonale, structurant le format de l'image, rejouée de manière récurrente et précise (*Rat poison suicide* [III.287], *Fatal Meningitis II* [III.273], *Cardiac Arrest* [III.247], *Multiple Stabbing* [III.275], *Death by Drowning* [III.258], comme si l'artiste faisait correspondre à des schémas de compositions préalables l'appréhension du corps photographié. Ce qui se montre avant tout et au-delà de la figure mortuaire, c'est le schéma d'organisation d'un regard de peintre. Serrano souligne d'ailleurs volontiers l'influence de ses visites de jeunesse au Metropolitan Museum de New York, « "les heures et les heures" passées au milieu du "classicisme le plus total", entre Rembrandt, Greco, Van Dyck, Titien² » et l'emprunt à quelque David, Ingres et autres classiques pour son travail actuel de photographie.

Le cadrage très précis n'expose jamais la figure dans sa totalité, le fragment lui-même, lorsqu'il renvoie à une partie ou à un élément déterminé du corps, déborde toujours le champ perceptif, sans pour autant appeler un hors-champ. Du petit bout d'ongle du pied de *Rat Poison Suicide II* [III.286], de *Sleeping Pill Overdose* [III.261] ou des mains pourtant soigneusement centrées de *Aids Related Death*, aux sommets des faces de *Accidental Drowning*

¹ DIDI-HUBERMAN Georges, « le mot image se traduit en russe par obraz or ce mot est à la jonction des notions obrez (qui vient de trancher) et obnaroujéniié (dévoilement, mise à jour, manifestation) », in *La ressemblance informe ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, op. cit., p. 313.

² SERRANO Andres in ARASSE Daniel, « Les Transis », op. cit.

[III.272], *Natural Death* [III.265], *Infectious Pneumonia* [III.249] ou *Pneumonia death* [III.263], il "manque" toujours un morceau du corps fragmenté par et dans l'image.

La faible profondeur de champ, d'où émergent clairement des points de netteté, ouvre des champs d'indéterminations, des pans de surfaces photographiques flous comme autant de filtres repoussant la transparence lisibilité, obstacles entre l'image et son référent. La figure est recouverte, masquée, mise à distance par les écrans flous qui se sur-exposent au réel.

Andres Serrano ne touche pas aux corps, il les enveloppe dans la mise en figure comme il use des tissus, draps et bandelettes pour recouvrir savamment les défunts, en surface. Les draperies et tissus enrobent les transis, les masquent et les exposent, font écran au voyeurisme et parent l'intimité des corps. Ils se font parures, parement, parois opaques comme le pan de pourpre qui occupe la moitié de la photo d'*Infectious Pneumonia* [III.249] en dissimulant la face et en soulignant la découpe précise du profil grave et solennel. Hiératique par la composition bien que photographié à l'horizontal, ce visage revêtu de carmin fait quelque peu écho à la stature des cardinaux de la peinture vénitienne. Le drapé délicatement baroque se fait voile de protection et enrobe le visage enfantin de *Fatal Meningitis II* [III.273], il enrubanne et décapite la tête de *Homicide* ; le bandeau occulte le regard qui aurait été insoutenable de *Pneumonia Death* [III.263]; le drap blanc de *Natural Death* [III.265], *Rat poison Suicide III* [III.262] ou *Gun Murder* [III.260] par exemple, souligne, recadre, entoure et simultanément enveloppe et recouvre les corps qu'il élève au regard en les masquant. Le morceau de tissu dont le volume a été écrasé par la surexposition d'un éclairage soutenu recouvre platement le corps de *Death by fire II* [III.279], ou *Child Abuse* [III.267], comme un papier découpé se sur-exposerait à la surface de l'image. L'étoffe noire de *Rat poison suicide* [III.287] en se confondant avec le fond obscur efface le visage, occulte la face comme un masque. Le drap scotomise le champ visuel, voilant d'invisibilité le transi pourtant dramatiquement illuminé et figé dans l'ombre par la puissance du clair-obscur. Le tissu dévoile et camoufle. Avec *Death Unknown* [III.268], dont la face est encapuchonnée du drap blanc, nous pensons alors aux robes épaisses à travers et derrière lesquelles se sont fait photographiés par l'artiste les membres anonymes du *Ku Kux Klan*, 1990 [III.269].



III. 261. *Sleeping pill overdose*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ



III. 262. *Rat poison suicide III.*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ



III. 263. *Pneumonia death*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ



III. 264. *Aids Related death*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ



III. 265. *Natural death*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ



III. 266. *Homicide*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ



III. 267. *Child abuse*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ



III. 268. *Death unknown*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ



III. 269. *Klans*, 1990, Cibachrome, 69 x 101 cm

• PARADE

Le cadavre (ou la figure interdite), fait retour, voilé dans l'ostensible représentation qui le recouvre. Que reste-t-il de la vérité nue des dépouilles photographiées ?

« *Le cadavre [...] doit à tout prix être conjuré, exorcisé, car il ne représente plus rien, il n'a plus de nom, et sa contamination innommable envahit tout*¹ ». La puissance de la représentation détourne le corps de sa présence objective et obscène. « [...] *Tout ce qui comme le corps pourrissant, est livré à la seule opération de sa décomposition, tout ce qui, sans illusion possible, est livré à la seule opération du réel, tout ce qui, sans masque, sans fard et sans visage, est livré à l'opération pure du sexe ou de la mort – tout ceci peut être dit obscène ou pornographique*² ». Le réel qu'expose et excède Serrano à travers une mise en image qui outrepassa la figure répond à l'exorbitante vérité du simulacre. L'hyperbole manifestée par une surenchère de jeux de lumière, couleurs, compositions, profondeurs de champ, relève d'une parade d'aveuglement pour la figure résistante. « *L'hyperbole se situe peut-être dans un entre-deux, ou plus exactement en transversale de toute problématique qui chercherait à opposer un crédible et un non-crédible. On ne sait finalement jamais si l'hyperbole invente dans le langage un référent par excès ou bien si elle indique, comme un symptôme, un lieu de défaut dans le discours*³ ». Aussi la figure du mort s'efface-t-elle dans le relevé de ces apparences, dans le surplus du corps de l'image qui l'envisage. « *The camera lies, it also tells the thruth : that is the beautiful contradiction*⁴ ».

Le fond uniformément noir ne renvoie à aucun hors-champ, il est le champ d'action pour une mise en scène spectaculaire et théâtrale, pure surface brillante (où se présente le rideau rouge de *Infectious Pneumonia* [III.249], il est la surface d'inscription des corps et le fond de la photographie elle-même, « *le fond support du fond représenté*⁵ ». La scène du corps travaille la figure sur le mode de l'illusion en l'offrant comme séduction. « *Le mode*

¹ BAUDRILLARD Jean, « What are you doing after the orgy », in *L'Obscène*, op. cit., p. 79-80.

² *Ibid.*, p. 80.

³ DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, op. cit., p. 72.

⁴ SERRANO Andres, *Entretien avec Simon Watney*, in *talking art* (London institut of contemporary art), 1993, p. 119-128.

⁵ ARASSE Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, op. cit., p. 176.

d'apparition de l'illusion est celui de la scène, le mode d'apparition du réel est celui de l'obscène¹ ».

L'éclat avec lequel l'artiste pare véritablement les corps est créé artificiellement par un éclairage adroitement maîtrisé. Le choc incandescent de la lumière dans l'ombre la plus intense exhale au-delà de toute vraisemblance les cadavres dont les couleurs saturées, magnifiées, n'ont plus rien de naturel. Une même surface, selon la distance du photographe, peut arborer d'improbables teintes écarlates virant sur le vert comme une couleur chair dorée (*Death by drowning III* [III.257] et *Death by drowning* [III.258]).

L'esthétique de la stylistique clair-obscur, où « *l'on doit alterner les ombres pour que brillent d'avantage les lumières²* », est une esthétique théâtrale, les figures se détachent intensément de la surface-fond noir et de l'obscurité qui les dissimulent et les dessinent dans des stratégies d'apparition-disparition. Le photographe-peintre assombrit la toile-photo et l'embrase artificiellement de couleurs et de lumières. « *J'utilise la photographie comme un peintre utilise sa toile* », affirme-t-il. Les clairs-obscurs caravagesques de certains cibachromes, comme *Rat*

Poison Suicide [III.287], soulignent l'essence de la représentation, la rhétorique théâtrale à l'œuvre. Aussi se réfléchissent à la surface des photographies, les toiles de Rembrandt, *La Leçon d'anatomie*, 1632, bien sûr, qui résonne froidement face à la gorge en déhiscence de *Burn*



III. 270. Rembrandt, *La leçon d'anatomie du docteur Tulp*, 1632, Huile sur toile, 216 x 189 cm, La Haye

victim [III.255] ou la contre-plongée du corps autopsié et recousu de *Rat Poison Suicide III*, mais surtout l'expressivité des jeux d'ombre et de lumière lorsque le peintre pour citer Joachim Sandrart, « *rapprochait artificiellement la lumière de l'ombre, avec [en outre] un reflet savamment dosé, laissant avec*

¹ BAUDRILLARD Jean, *Les stratégies fatales*, op. cit., p. 71.

² BUCI-GLUCKSMANN Christine, *La folie du voir*, op. cit., p. 133.

grande adresse la lumière faire place aux ombres, les couleurs de la chair devenir très ardentes [...] ». Nous pensons alors aux tons cramoisis qui réchauffent comme une patine les mains de *Knifed to death* [III.271] d'où jaillissent les points vermillon des plaies et les brillances satinées des bouts des doigts...

Il n'est pas de teintes cadavériques ou blafardes dans ce travail d'écriture de lumière. Serrano affirme la puissance du faux, la distance entre le photographiable et le photographié, il recouvre le référent par une couche d'image figurale, comme le ferait un fard. « *La couleur est pour moi un postiche, un fard (tel celui dont on peint les cadavres)*¹ », souligne Barthes que nous nous proposons de faire dialoguer avec Serrano, « *Pour moi, la photographie n'est absolument pas de la simulation. Si elle existe dans mon œuvre, c'est dans la notion de photographie de tableaux vivants, quelque chose de complètement mis en scène et régi par l'artiste. Ce n'est pas du réalisme mais une fausse réalité, une réalité forgée de toutes pièces*² ».

L'artiste déclare néanmoins ne pas retoucher les photographies ; la transcription des surfaces opère dès la prise de vue. A la lumière du regard



III. 271. *Knifed to death*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ

de l'artiste (et des éclairages), les défunts sont recouverts par l'artifice qui éblouit la matérialité de leur corps. Les draperies, les effets de couleurs et de surfaces dissolvent l'horreur de la mort, parent la figure du mort. « *Lorsque je photographie la réalité, je la transforme en quelque chose d'imaginaire ou de théâtral [...]*

Les surfaces sont importantes parce que c'est ce que voit l'objectif et ce qui touche le public ; [...] ce que vous voyez je l'ai vu à travers mon objectif. Et si vous avez été ébloui par les lumières et les couleurs, c'est que je voulais vous éblouir par les lumières et

¹ BARTHES Roland, *op. cit.*, p.128.

² SERRANO Andres, interviewé par Romano Gianni, in « La palette cachée d'Andres Serrano », ArtPress n°159, 1991.

les couleurs... les effets sont toujours meilleurs lorsqu'ils sont réels¹ ». Dans sa volonté d'esthétiser, de magnifier la figure invue, il tend cependant à ne pas glisser dans la démesure de l'esthétisation artificielle. En restant à la surface, il ne manipule pas les cadavres, il les conjure en les parant de lumière, en les masquant, en faisant scintiller à nouveau leur peau, telle la face effroyable et luisante dans l'obscurité d'*Accidental Drowning* [Ill.272]. Le photographe ne donne à voir que ce qui se voit.



Ill. 272. *Accidental drowning*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ

L'auréole protectrice qui les embaume tout en les dévoilant dans l'écart de la représentation sur-expose les figures résistantes.

L'esthétique baroque n'est pas loin, les corps, "tout visuel" sont désincarnés ; iconoclaste par excès, l'image baroque est toujours surenchère, excès, débordement. « *Séduire, c'est mourir comme réalité et se produire comme leurre*² ». Nous retrouvons l'attrait de l'artiste pour la parure qui excède, masque et renomme les corps à travers la série des *Nomads*, 1990, et plus récemment, la série *America*, 2002, douée d'une esthétique kitsch. Avec *America*, il met en scène sur des fonds peints acidulés les membres d'une population, fardés à outrance et revêtus des uniformes et

¹ SERRANO Andres, *An interview with Andres Serrano*, op. cit.

² BAUDRILLARD Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979, p. 98.

attributs de leur fonction précisant de manière tautologique les titres-légendes qui les déterminent déjà socialement.

Certaines corrélations avec la superficialité affirmée de l'œuvre warholienne peuvent être soulignées. En pures surfaces comblant le regard du spectateur dans une transparence vitrifiée absolue, ainsi s'offrent les icônes sans profondeur de Warhol, nous n'avons plus qu'à regarder la surface... il n'y a rien dessous. « *Warhol like me, was an artist first and foremost. In addition to whatever the message is, the medium has to be considered. Representation to me is very important. It is not only about presenting ideas, even strong ideas, but also about the representation of those ideas. And so my intent is always an aesthetic one. I feel Warhol did the same thing. He made beautiful pictures about tragic events*¹ ». Les masques mortuaires sérigraphiés effacent et sur-exposent les *Marilyns* résistantes et hiératiquement inscrites au fond des écrans polychromes. Les colorations posthumes des clichés de la série *The Morgue* sont d'une brillance éblouissante. Le médium cibachrome lui-même, en tant que surface plastique colorée recouverte d'un glaçage de vernis, participe de cette superficialité. Comme les *Marilyns* exposent leurs fards provoquant, les transis semblent repeints de manière hyperbolique ; la pureté des blancs du cibachrome, l'éclat des couleurs et l'éclairage artificiel font des fragments des corps morts des masques qui se superposent aux cadavres et les sur-exposent en les voilant dans l'artifice d'une lumière. Le « *sujet disparaît dans l'érotisation hyperbolique du signifiant*² », dans la perfection glacée du trop visible.

Les "*plasma kêrokhuton*", masques de cire, affleurent à la surface de *Rat Poison Suicide II* [III.286], *Fatal Meningitis II* [III.273] ou *Pneumonia Due To Drowning II* [III.256] aux volumes anéantis et aux peaux lissées par une lumière frontale. Ce ne sont pas les *imago* présentés dans le redressement qu'ils ordonnent, mais des *effigies*, l'autre du masque en cire, transi[e]s dans la représentation non redressée de leur figure.

Andres Serrano fait scintiller ces corps anonymes en les reconvoquant à travers un rituel photographique, une liturgie imageante, conjurant de beauté leur dignité perdue. « [...] *Le beau paraît indestructible ; son image*

¹ SERRANO Andres, in *Andres Serrano, Body and soul*, New York, Ed. Takarajima, 1995, p. 46.

² BUCI-GLUCKSMANN, *La folie du voir*, op. cit., p. 190.

sacrée nous protège : tant qu'il demeurera parmi nous, la catastrophe n'aura pas lieu¹ ».

« *Ma relation naît avec eux en tant qu'ils sont morts* », précise l'artiste. En effet, nous ne savons rien de l'identité des morts, irreconnaissables car fragmentés et voilés, nous les rencontrons à l'état de mort, c'est la seule chose que nous savons d'eux, la nature de leur mort est la seule "information" dévoilée par cette population anonyme (*Jane Doe* [III.252] et *John Doe Baby* [III.250]) et universelle. Les identités éparses rappellent aussi le masque de Gorgô où « *Le masculin et le féminin, le jeune et le vieux, le beau et le laid, l'humain et le bestial, le céleste et l'inférieur interfèrent, se recourent et se confondent²* ». Le rituel de la mise en œuvre condense cette communauté rassemblée par leur détail photographique, les renommant en dehors de toute personnalisation individuelle et pathétique. La cérémonie de retour à laquelle participent ces formats identiques, d'un même sommeil, outrepassé l'affect individuel. « *Cérémonie et théâtralité conjuguent ainsi leurs effets pour mettre à distance ce qui dans le corps menace toujours de nous encombrer³* ». L'image excédante couvre le vide de ce qui n'est plus rien, la photographie se fait pansement, « *l'éclat n'était qu'une "obscurité" niée, un abîme⁴* », laissant par là-même, éclater sous le masque, en surface, le vide ou l'imperfection de l'image qui jamais ne comble l'œil du voyeur de « *purs noyaux de vérité⁵* ».

Le cadavre photographié devient figure du transi, transfiguré, dépassé par les lois de la métamorphose plastique photographique, aussi picturales soient-elles.



III. 273. *Fatal meningitis II*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ

¹ SARTRE Jean-paul, « le séquestré de Venise », in *Situations*, Paris, Gallimard, 1964, vol IV, p. 342.

² VERNANT Jean-Pierre, *Figures, idoles, masques*, Paris, Ed. Julliard, 1990, p. 114.

³ GUILLAUME Marc, « Délivrez-nous du corps » in *L'obscène*, Traverses n° 29, *op. cit.*, p. 59.

⁴ BUCI-GLUCKSMANN Christine, *La folie du voir*, *op. cit.*, p. 34.

⁵ BAUDRILLARD Jean, *Les stratégies fatales*, *op. cit.*, p. 83.

4. Le réveil de la surface

• DEPAYSEMENTS

Andres Serrano manipule le corps en surface, joue avec les surfaces qui s'offrent, comme des masques occultant la figure de l'infigurable tenue sous-jacente.

La lumière qui sur-expose la figure dans l'excès de sa mise au jour, reste-t-elle pour autant à la surface ? Les détails photographiques des cadavres n'ouvrent-ils pas à la transfiguration de la superficialité mise en œuvre ? Conjointement, le regard du spectateur ayant retrouvé sa garde dans l'écart de la représentation, résistant ainsi à la fascination-répulsion immédiate, ne succombe-t-il pas à travers un voir rapproché, à la fascination du détail, aux symptômes visuels, à la métamorphose du corps, à sa transfiguration ?

L'artiste, metteur en scène des fragments de corps, travaille la photographie comme une toile. Le "photographe-peintre" qui fait de la peinture par d'autres moyens nomme ses grands cibachromes des « toiles ». Au-delà de la transparence référentielle, Andres Serrano fait retour sur le cadavre, nous l'avons vu, en jouant de la superficialité, en éclairant les surfaces. La matérialité du cadavre est éblouie, hallucinée. Le dépassement du « ça est là » du *sôma*, transporte la figure, la transfigure. Pour le photographe, il n'est d'autre possibilité que de résister à cette pure matérialité qui n'a plus de nom, à cette figure du reste.

En peintre, l'artiste repeint les défunts. Il s'agit moins de dépeindre que de peindre, de repeindre les "je ne sais quoi" de chair inerte. Serrano interroge du regard la plasticité du corps, relève les indices métamorphiques. « *La mort travaille comme un artiste, elle façonne les formes*¹ ». La mort comme transfiguration du corps fait reculer la réalité du cadavre, « *la mort n'est qu'une maladie de peau*² ».

Rejouant à notre tour l'œil scrutateur du photographe, par l'acte de rapprochement, scotomisant une fois de plus l'intégrité de la figure

¹ CLAIR Jean, *Zoran Music, La barbarie ordinaire. Music à Dachau*, Paris, Gallimard, 2001, p.61.

² MORIN Edgar, *op. cit.*, p. 153.

mortuaire, nous touchons à une vision haptique, à ces détails qui révèlent d'improbables matérialités et autres paysages organiques. La tyrannie de la proximité est un vertige aveuglant du regard désireux où s'effondre la lisibilité. « *L'acte du regard ne s'épuise pas sur place : il comporte un élan persévérant, une reprise obstinée, comme s'il était animé par l'espoir d'accroître sa découverte*¹ ». Les détails du corps fragmenté laissent place à la sèma de la *figurabilité*² et font se lever les détails de la métamorphose de l'apparence du corps. Les aspects visuels et spectaculaires s'installent à la surface des cibachromes, le réveil des surfaces ensommeillées laisse place à « [...] *une pléthore textuelle [photo-picturale] dans laquelle [la figure du cadavre] finit par s'enliser, s'engloutir, disparaître*³ ». La surface image se substitue à la transitivité du signe photographique. L'attention portée aux détails nous transporte au plus près de la surface photographique (picturale). La figure devient le lieu de toutes les transfigurations. Notons au passage la citation de Jean Genet sur laquelle se referme le catalogue de l'exposition de la série funèbre à la galerie Yvon Lambert, « *Après les orages de feu et de fer, que devenir ? Brûler, hurler, passer à l'état de fagot, brandon, noircir, rester calciné, laisser se recouvrir lentement de poussière, puis de terre, de graines, de mousse, ne laisser de soi que la mâchoire et les dents, devenir enfin un petit tumulus qui fleurit encore mais n'enferme plus rien*⁴ ». *Burnt to death* [III.248], la seule image de décomposition de la série *The Morgue*, la seule à évoquer la vanité baroque et la beauté de la matérialité déliquescence de l'après chair, se mue aisément en paysage volcanique calciné. La métamorphose du cadavre en amas rocaillieux dont les grains de charbons brillent avec éclat contraste parfaitement avec l'arrière-plan doucement plissé par le drap blanc arrangé.

La figure se présente dans l'écart des états de ses métamorphoses. Les somptueux contrastes de lumière, de couleurs et de textures manifestent à la surface des photographies des problématiques de peintre, l'amour de la peinture pour les *carnis* et les *pannis*, pour l'incarnat et les peaux (fussent-elles de tissus). Les tissus savamment éclairés sont autant de drapés de

¹ BUCI-GLUCKSMANN Christine, *La folie du voir*, op. cit., p. 34.

² La sèma ou la *figurabilité*, définie par Didi-Huberman G. comme effet de symptôme visuel (de peinture), possibilité figurante et non figurative visant à défigurer la figure (le corps). Voir également la notion de pan, in *La peinture incarnée*, 1985, op. cit., et *Devant L'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, 1990, op. cit.

³ GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 54.

⁴ GENET Jean, *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1986.

peinture, tel ce pan de velours pourpre, sombre et informe, qui occupe les trois-quarts de la surface de *Homicide* [III.266], atténué par une mise au point qui jette nettement au premier plan une goutte rouge-sang. La tache sanglante du fluide corporel se fait matière picturale giclée, *drippée*, encore liquide d'avoir servi à la peinture de l'étoffe carmine. Le buste lourd de *Multiple stabbing* [III.275] se mue en un tableau de peinture-sang. Chaque coup que l'on devine avoir été porté au corps se fait coup de pinceau, les taches sanguinolentes qui marquent le corps imprègnent le drap et l'image de toute une gamme chromatique de rouges sont les *maculae* picturales à la surface de la toile. Cette palette de sang ou de fluides corporels, Andres Serrano l'expérimente dès 1987 à travers les paysages photographiques colorés et abstraits des séries *Bodily Fluids* et *Immersion*s. Ces spectacles flamboyants et sublimes (*Bloodscape*, *Piss and Blood VIII*), taches en gros plan (*Blood and Semen V*), fluides en mouvements (*Semen and Blood III*), fibres imprégnées (*Red River #3*), sont des photographies d'humeur et de sang qui ne doivent plus rien au pictural.



III. 274. *Blood and Semen V*, 1990, Cibachrome, 50 x 61 cm, Brooklyn Museum



III. 275. *Multiple stabbing*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ

Hacked to death II [III.253] est à la fois œil en gros plan, végétation de cils et de sourcil et peau grenue, surface toile où s'est imprégné le fluide sanguin, substance colorée qui n'a pas fini de couler ; peinture en acte. Le grand morceau de vermillon, pur pan coloré qui découpe le fond noir et occulte la figure de *Infectious Pneumonia* [III.249], laisse apparaître jusqu'à la trame du tissu, le grain soyeux faisant écho au duvet de la peau du visage dévoilé-camouflé. Au plus près, jusqu'aux duvets épidermiques, jusqu'aux mailles du tissu, du sous-vêtement imprégné de peinture-sang de *Hacked to death*. Peu de peau du cadavre ici mais le tissu qui se présente comme le grain

d'une toile. Une stratégie de texture acquitte la figure de sa nudité obscène. Au plus près, nous ne voyons rien, ne reste que le "grain". « *Mapplethorpe fait passer ses gros plans de sexes, du pornographique à l'érotique, en photographiant de très près les mailles du slip : la photo n'est plus unaire puisque je m'intéresse au grain du tissu*¹ ». Ne

reste que le grain des peaux, de l'épiderme, "chair de poule" qui hérisse, rugosité du tissu, texture de dentelle (*Rat Poison Suicide* [III.287]) quand la surface des peaux, la surface des cibachromes n'est pas lustrée des pans flous ou des miroitements locaux qui ne sont que des effets de surface. La face scintillante de *Accidental drowning* [III.272] devient paysage organique nocturne, peau grasse violacée ourlée de blanc vaporeux.



III. 276. *Hacked to death*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ



III. 277. *Fatal meningitis*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ



III. 278. *Fatal meningitis III*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ

Quant aux détails de corps indemnes de métamorphoses épidermiques, intacts de symptômes cadavériques, lisses comme des marbres satinés, leurs peaux se font texture de cire. Le front comme poli de *Fatal Meningitis II* [III.273] ou les mains opalescentes de *Fatal Meningitis III* [III.278], plaqués sur l'abyme noir du fond, n'ont rien de réel. Une peau cireuse lustrée, dorée, semble les recouvrir, tel un masque de cire qui garde encore la trace de l'empreinte d'un élastique qui a imprimé cette peau. Serrano embrase les corps ; les figures ainsi hallucinées d'une seconde peau photographique,

¹ BARTHES Roland, *op. cit.*, p.71.

seconde peau plastique, laissent transparaître par-delà la surface des symptômes visuels-corporels, qui trahissent "l'affaire" picturale de l'incarnat. Même les peaux de cire révèlent quelques taches épidermiques, comme ces érubescences légères sur les pieds de marbre de *Fatal Meningitis* [III.277]. Les détails corporels aux peaux pâles, entourées par contraste du noir du fond, ont des aspects de marbre, matière elle-même déjà transfigurée, métamorphique, qui « *géologiquement parlant [...], n'est qu'une transformation du calcaire, un changement de textures...*¹ », le marbre, comme ces surfaces lisses couperosées et métamorphiques des cadavres de la série *The Morgue*, est « *entre la mort (pâleur pétrifiée, froide) et la vie (éclat, douceur) ; entre surface (le poli, la brillance) et la profondeur (les veines)...*² ». Le marbre est la pétrification médusée de la matière peau.

Nous y voilà, Serrano en touchant à la peau dépasse la pure surface de l'image photographique et répond au fantasme pictural sans âge de la peau et de l'incarnat (surface peinte – comble de la peinture). « *La peinture est l'art des corps, parce qu'elle ne connaît que la peau, elle est peau de part en part. Et un autre nom pour la couleur locale est la carnation*³ ». La série *The Morgue* recueille les improbables carnations, les couleurs des peaux éclairées des cadavres fragmentés, leur incarnat.

Ce n'est plus la peinture qui tend à faire palpiter la surface, c'est-à-dire à faire affleurer à la surface la profondeur de la peau, mais la peau, fut-elle photographique et photographiée, qui rejoint le pictural. La peau, c'est-à-dire le rêve d'incarnat, est histoire de la peinture, Andres Serrano, en se déclarant peintre, ne pouvait l'ignorer. Ainsi, les chairs cadavériques, reconvoquées dans leur superficialité, se teintent-elles de profondeurs picturales, de profondeurs épidermiques qui recèlent les symptômes sous-jacents. L'artiste élève les symptômes-peaux/événements-picturaux de manière hyperbolique à travers une dialectique surface/profondeur.

Andres Serrano s'approche jusqu'à s'engouffrer ici, dans le pli de l'aisselle de *Death by Drowning* [III.258]. De la figure, ne reste qu'un pan de peau, scindé en deux par une mise au point sélective. Cette peau tendue laisse fleurir un paysage mi-végétal mi-minéral à travers le tégument translucide et brillant. Nous percevons les filets d'obombrations des veines qui traversent le voile de peau teintée du *verdacce* des peintres de l'incarnat, d'où transparaissent, à

¹ DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée*, op. cit., p. 104.

² *Ibid.*, p. 102.

³ NANCY Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Métailié, 2000, p.16.

peine, les tons jaunes, rose et vert de son coloris. Il ne s'agit plus de couleur, mais de coloris, il ne s'agit plus de fard en surface, mais de coloration dans la matière, il ne s'agit plus d'habiller, mais d'habiter. Le coloris traverse la surface. *Death by drowning III* [III.257] *pousse* à son comble ce paysage dermique organique. Le photographe multiplie les apparences. En s'éloignant quelque peu de cette même surface de peau, l'artiste exacerbe irréallement les coloris précédents. La surface pelliculaire du cibachrome théâtralise le « *fantasme du sang réticulaire [...] qui court dans l'histoire de la peinture*¹ ». Ostensiblement, la photographie du détail de peau obéit aux lois de l'incarnat. Les différentes couches, le tressage ou *l'Ineinander* des trois couleurs de "la voix de la chair", le rouge des artères, le bleu des veines, le jaune de la peau, s'y présentent, saturées. Nous retrouvons le treillis rouge et bleu des veines qui sourd d'une profondeur dermique (picturale ?) et qui enrobe la figure en surface, la pare d'un enchevêtrement capillaire des plus flamboyant jusqu'aux teintes les plus froides. Devant nous, la figure semble se réchauffer de l'éclairage photographique. Le réel s'auréole de lueurs irréelles. Que dire de ce tatouage, de ce travail de peinture sous la peau, de cette transfusion d'encre bleu-veine qui dessine un tigre à travers l'épiderme carmin, de ce tatouage que l'on sent sous la peau, des rayures du pelage qui se sont propagées en fibrillations bigarrées ? Le spectacle des efflorescences expose (expeause) « *...les veines fibrilles qui s'entrelacent en réseau*² », la surface photographique est travaillée par une sous-jacence (de peinture). Les plans photographiés relèvent des problématiques picturales de l'incarnat, la couleur transparaît à travers la chair, la coloration des pans de tissu dialogue avec le coloris des peaux. Il ne s'agit plus de peindre le mystère de l'incarnat ; l'artiste, en repeignant de couleur et de lumière les détails macabres, réveille la picturalité des peaux et surfaces photographiées. Les carnations réveillées, nous dépassons le corps chair inerte du mort pour des profondeurs épidermiques transfigurées. Hors de toute spiritualité, la chair physique, là, découvre les différents états de sa matière sous le jeu de la lumière. La série de photographies décline les détails symptomatiques et métamorphiques, les peaux (peau et tissu) raidies, lustrées, granuleuses, flasques, rocailleuses, rêches, marquetées, grasses, diaphanes...

¹ DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée*, op. cit., p. 12.

² DE BALZAC Honoré, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit.

Dans son détail, la figure expeausée, s'incarne et se métamorphose. Le profil farouche de *Jane Doe* [III.252], par exemple, expose une géographie fascinante où se côtoient le minéral et le végétal ; les cheveux, enchevêtrement de serpents dorés, contrastent de manière complémentaire avec les teintes violacées de la peau oxydée. La brillance de la plaie vermeille répond aux cavités et orbites sombres. En cloquant par endroits, la membrane colorée découvre au sommet du front une seconde peau recouverte. Une peau en découvre une autre, comme un feuilletage. La surface photographique se



III. 279. *Death by fire II*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ

réticule, elle laisse se dégager des profondeurs les multiples couches de son épiderme. Sous l'incarnat, la carnation de la chair.

La croûte minérale de *Death by fire II* [III.279], métabolisation de la surface, écorce multicolore, laisse apparaître sous ses pelures une étendue incarnate. Les peaux parfois se liquéfient jusqu'à se défaire en lambeaux, "vivants haillons" manifestant une réticulation de membranes épidermiques (*Smoke Inhalation* [III.280]). Peau et tissu se confondent, sont fondus l'une dans l'autre dans la peau en charpie de *Death by fire* [III.281]. Sous le tégument brûlé, une peau encore, encore rosée à travers laquelle se manifeste l'effraction de l'écriture d'un tatouage toujours plus profond. Le paradigme de peau implique une superficie douée de profondeur, « son

concept ne cesse d'hésiter entre le tégument (ce qui recouvre) et le derme (ce qui découvre...)¹ ». Le tégument est le lieu des manifestations figurantes des indices visuels.

Au plus près, la superficialité est déchirée, elle se découvre. « *Scruter veut dire retourner la photo, entrer dans la profondeur du papier, atteindre sa face inverse*² ». L'image s'ouvre et la figure s'entrouvre. L'incarnat, rêve de peintre, entrelace dedans et dessus la surface et la carne, la chair. Les surfaces et peaux pliées, translucides, écorchées, blessées parfois, lèvent le secret de l'incarnat, soulèvent le vêtement de la peau. Au-delà des vêtements (fussent-ils de peau), au-delà des surfaces, l'œil fantasma de traverser l'écran des épidermes.



Ill. 280. *Smoke inhalation*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ



Ill. 281. *Death by fire*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ

La superficialité se creuse.

Le regard touche la surface écorchée comme le doigt plongé de Saint-Thomas l'incrédule. Si l'œil désire s'immiscer, le regard, lui, ne pénètre pas. Les téguments déchirés des cibachromes présentent en surface l'indice de leur ouverture. La peau écorchée, c'est l'« *in-carnat au sens d'une intrusion dans la chair du dedans*³ ». Les quelques plaies et autres lésions de la série *The Morgue*, sombres et brillantes, nous laissent à la lisière de l'intérieur qui affleure, nous ne pénétrons pas le corps, mais restons face à l'imagination de son ouverture. L'unique photographie de la série où la chair est montrée, c'est la gorge béante de *Burn victim* [Ill.255] qui résiste à l'intrusion de l'œil

¹ DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée*, op. cit., p.33.

² BARTHES Roland, op. cit., p.156.

³ DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée*, op. cit., p.24.

avide et se présente comme une étoffe de chair carmine habillée de toutes les teintes incarnates.

Les photographies des corps en contre-plongée, telle que *Rat Poison Suicide III* [III.262], réveillent assurément *La Leçon d'anatomie du docteur Jan Deijman*, 1656 de Rembrandt. Mais l'autopsie¹ chez Serrano a déjà eu lieu, la mise en lumière ne dévoile pas, la figure nue n'est pas la nudité de la figure sous une révélation endoscopique. Le regard reste à la limite, à la jointure, sur le nœud de l'ouvert et du fermé, le pli de la cicatrice du corps ouvert puis refermé. La figure en contre-plongée enveloppée du drap mortuaire évoque de la même manière *Le Christ mort*, 1480-1484, de Mantegna, Christ en raccourci à moitié recouvert par le suaire.

L'image du Christ retentit, n'est-il pas le corps de l'image, le corps de peinture voilé, dévoilé, enveloppé de linges ? Le signe, absolument, c'est le corps de l'incarnation. Les transfigurations de la figure, dépassée par la puissance métamorphique, signalent avec réserve la transfiguration, c'est-à-dire l'élévation, le débordement du corps chair, de la carnation. N'avions-nous pas déjà songé, immergés dans les incarnats fibrillaires de *Death by drowning* [III.258] et *Death by drowning III* [III.257], aux peaux diaprées d'El Greco, à ses chris surhumanisés, zébrés de tons chauds qui se muent dans un même élan en coloris glacials ? Le corps chair se dédouble, la transfiguration du corps étendu fait résonner timidement le corps glorieux. Les transis de Serrano, expirés du fond noir par l'éclairage artificiel du photographique, trahissent une visibilité souterraine qui les illumine du dedans. Faisant écho aux Christs morts, la figure est transcendée par les qualités de lumière de la chair.

Le torse percé d'*Homicide Stabbing* [III.282] n'est pas sans rappeler la plaie du Christ. La plaie brillante grenat fait tache sur le corps lustré, elle ouvre le corps, en surface, comme le rouge des blessures se détache ostensiblement de la carnation pâle du *Christ mort*, 1654, de Philippe de Champaigne [III.283], Christ plaqué sur un fond sombre, éclairé de l'intérieur qui nous incite à une relation haptique du regard². De l'incarnat à l'incarnation, il n'y a qu'un pas. Serrano s'y engouffre, soulignant encore une fois un rapport très étroit (parfois ambigu) avec le christianisme et l'image dévote. Même si une charge religieuse pèse plus ou moins fortement dans chacune des séries de l'artiste,

¹ Littéralement : voir de ses propres yeux.

² Voir à ce sujet, BRIERE Michel, *Une leçon de ténèbres. Le Christ mort couché sur son linceul de Philippe de Champaigne*, Paris, Ed. Médiaspaul, 2000.

rappelons les travaux ayant participé directement et ostensiblement au sujet, tels que la série *The Church*, 1991 et les images controversées de *Piss Christ*, 1990.

Quand il pointe de l'objectif les détails de déchirures, les plaies, le photographe rappelle l'*affectum devotionis* des plaies du Christ, « *il suscite ainsi un effet de présence où le détail de la représentation est offert à un regard scrutateur, au plus près de la surface peinte*¹ ». Regardons encore une fois cet œil renversé en gros plan de *Hached to Death II* [III.253], invagination de la surface photographique, qui rappelle la béance-bouche de l'image dévote de la plaie détaillée, détachée de la figure, fragment métonymique qui « *exerce toute sa fascination dans le livre d'Heures*² », comme cette enluminure de 1345 [III.285].

La charge spirituelle qui colle désormais aux peaux de certains détails photographiés à la morgue est une pellicule symbolique qui se sur-expose aux corps, la figure est de nouveau transfigurée, outrepassée. Le corps christique à travers la série *The Morgue*, est incarné dans les fragments de cadavres, par les plaies et autres symptômes corporels transfigurés en stigmates. La ressemblance christique se fait dans l'écorchement, dans les irruptions colorées de la Passion. Les peaux écorchées, les blessures luisantes, se mettent à figurer immédiatement, en tant que traces de l'impression du divin, ce sont des images-empreintes. Des empreintes que l'artiste fait jaillir, au point de ne voir que cela. Ainsi, la main tendue de *Knifed to Death* [III.271], dont les doigts recouverts de l'encre noire encore brillante sont littéralement les porte-empreintes, laisse jaillir cette autre empreinte qui creuse et qui coule de l'avant-bras, comme une plaie larmoyante de peinture dévote. La matérialité abjecte du cadavre est transfigurée dans certaines photographies de la série par le survisible d'un écran spirituel. Les surfaces entrouvertes des peaux mortes affirment l'ouverture à une profondeur virtuelle, comme une face cachée qu'il est nécessaire de révéler. Le cadavre est travaillé débordé par son double incarné. Les photographies de Serrano réveillent aussi le *Christ au tombeau*, 1521, de Hans Holbein, d'un réalisme poignant qui aurait été peint, selon la légende, d'après le corps d'un noyé repêché dans le Rhin. La précision pathétique avec lequel le corps est peint appelle à un regard scrutateur de la

¹ ARASSE Daniel, *Le détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, op. cit., p. 86.

² *Ibid.*, p. 82.

peau, de la plaie. Au plus près de la plaie christique, à l'instar de l'obscur fente de la peau, tel un œil ouvert de *Rat Poison Suicide II* [III.286], le bleu d'une veine, coloris sous-jacent, annonce comme l'indice d'une activité renaissante.

« Il existe une fascination ancienne de la peinture pour la peau. Mon travail s'inscrit dans la tradition des peintres de la Renaissance. Un des plus grands désirs de la peinture chrétienne de la Renaissance était de peindre l'image du corps christique à la fois mort et vivant¹ ».

L'artiste éclaire les défunts dans l'ombre de la morgue, les pare d'une lumière éblouissante qui, en les enveloppant, éveille des surfaces endormies et les réveille picturalement.

Le cadavre objet de transfigurations se mue en surface d'inscription de spectacles métamorphiques. Mis en figure, le cadavre serait ainsi le prélude pour une résistance à la mort.



III. 282. *Homicide stabbing*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ



III. 283. Philippe de Champaigne, *Christ mort*, 1654, Huile sur bois, 68 x 197 cm, Musée du Louvre

¹ SERRANO Andres, interview du 10 février 2001, in Luc Virginie, *Art A mort*, op. cit.



III. 284. *Hacked to death II.*, Détail



III. 285. Enluminure, *La plaie du Christ*, Bréviaire de Bonne de Luxembourg, duchesse de Normandie, 1345



III. 286. *Rat poison suicide II.*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ

• INSTABILITE DE LA FIGURE

Les transis figurés par Serrano, transfigurés par l'éclairage photographique qui les exhale en surface et ouvre des sous-jacences métamorphiques, sont des figures instables, en transit, qui, faute de figurer sans équivoque, se trouvent insaisissables, au cœur de polarités que l'artiste se plaît à faire dialoguer.

Les fragments de cadavres mis en lumière, patinés des couleurs qui réchauffent leurs peaux, ne font-ils pas retour comme transfusés des coloris souterrains qui réaniment la figure de l'inanimé ?

La picturalité réveillée, le corps mort, transfiguré par la photographie, se met à suggérer par éclats des symptômes d'une vie prolongée, reflets d'une animation inattendue, « *un brillant, une profondeur [...] Une matière dense s'animait sous nos yeux comme si, magiquement, la lumière et les choses s'étaient confiées à l'indiscrétion d'une machine¹* ». Les érubescences et fibrillations chromatiques à fleur des peaux font effleurer le doute sur la nature inanimée de ces vies suspendues. Les peaux ont gardé la couleur de la chair vive. L'artiste ne s'était-il pas essayé à la nature morte (*Cabeza de Vaca*, 1984) ? Natures mortes les détails mortuaires ou *still-life*, *still leben* vies suspendues dans la mort, en écho aux étranges natures mortes hollandaises de la fin du XVII^{ème} siècle, les *boostillebens*, souches obscures pourrissantes peuplées d'une faune farouche ? N'avions-nous pas évoqué quelque sous-bois surgissant des anfractuosités (sous-bras) sourdement contrastées des fragments macabres ? Les qualités de peaux et autres textures font frissonner les surfaces des corps morts ne souffrant pas encore de décomposition. Aucun pourrissement à l'œuvre, les morceaux de corps arborent encore la trace d'une vie suspendue. Les lumières intenses portent le corps au-delà de la mort annoncée, les contrastes puissants et les pans flous labiles maintiennent le cadavre dans un état transitoire, intermédiaire entre vie et mort, dans un état paradoxal de non-vie animé des vestiges d'une vie continuée. La chair de poule persistante de *Rat Poison Suicide* maintient le vif d'une réaction épidermique par-delà la mort. Les humeurs

¹ PONTREMOLI Edouard, *op. cit.*, p. 19.

encore brillantes du cristallin d'un œil ou des débordements sanguins attestent d'une vie prolongée, étirée, au cœur de la figure de son effacement. Rattachée aux deux mondes auxquels elle n'appartient déjà plus et pas encore, la figure instable du cadavre (conservé dans sa mort), comme Méduse, est « *cette tête coupée [qui] recèle la magie d'appartenir aux deux mondes, celui de la vie des vivants et celui de la mort des choses*¹ ». Andres



Ill. 287. *Rat poison suicide*, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ

Serrano, en rappelant le défunt, réveille des états transitoires, insufflant aux transis devenus images une vie par-delà la mort.

La lumière élève les fragments de corps, creuse la surface, suggère l'épaisseur d'un souffle au travers les pellicules de couleurs photographiées. Les bouches entrouvertes ainsi que les torsos, lieux du souffle, reviennent de manière récurrente, comme s'il fallait figurer une respiration encore, à moins qu'il ne s'agisse d'un souffle qui appelle d'autres résurrections, « [...] *le christianisme en tant que théologie de l'Esprit Saint, est ici tout entier* :

¹ CLAIR Jean, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts visuels*, op. cit., p. 230.

*religion du souffle*¹ ». Lorsque les pans d'incarnats colorés se font l'évènement d'incarnation, l'immortalité suggérée réplique à la mort, par-delà le corps matière.

La photographie toujours attachée au modèle vivant révèle les traces de vies continuées du "Vif- dormant" qu'est le cadavre conservé en l'état, conservant « *une vis vegetans, un vestigium vitae, un résidu de vie*² », à l'instar des effigies, moulages de cire sur le modèle trépassé, motivées par l'exigence de la plus haute-fidélité au vivant. La suspension de la différence entre le vif et le mort est l'œuvre de l'*imago* mortuaire.

Encore le corps et déjà le mort, la figure instable du cadavre glacée dans la morgue, figée par le photographique, en transit, contient le souffle indistinct du passage de la vie à la mort. Un arrière-plan dualiste pourrait faire surface lorsque le corps, finitude matérielle, est transmué en tombeau pour une infinitude d'ordre spirituel. En transit, les transis de Serrano signalent quelque peu la figure christique du passage. La figure persistance, le cadavre ou le reste du *soma* reconvoqué à travers une épiphanie photographique pleine d'intensité fantasmatique, laisse affleurer le retour des âmes, « [...] *j'ai toujours eu le sentiment qu'ils étaient encore des êtres en vie, même si la plupart du temps ils ne ressemblaient pas à la personne qu'ils étaient vivants. J'avais le sentiment que l'esprit humain était là d'une certaine manière*³ ».

L'état paradoxal dans lequel les cadavres refont surface inscrit la figure intermédiaire dans l'instabilité de l'entre, dans l'espace intervallaire des seuils que nous franchissons dans l'ancre de *The Morgue*. Les transis réactualisent la fameuse rencontre de Giacometti avec un garçon de la brasserie Lipp, « *ce n'était plus une tête vivante mais un objet que je regardais comme n'importe qu'elle autre objet, mais non, autrement, non pas comme n'importe quel autre objet mais comme quelque chose de vif et de mort simultanément. Je poussai un cri de terreur comme si je venais de franchir un seuil, comme si j'entrais dans un monde encore jamais vu*⁴ ».

¹ NANCY Jean-Luc, *Corpus*, op. cit.

² ARIES Paul, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, p. 349.

³ SERRANO Andres, in Napoli Stéphane, « Pouvoirs de la morgue », *Art à contre-corps*, Montpellier, Quasimodo n°5, printemps 1998, p. 176.

⁴ GIACOMETTI Alberto, « Le Rêve, le Sphinx et la mort de T », Genève, Labyrinthe n° 22-23, décembre 1946, p. 12.

• NON-LIEUX

La série photographique *The Morgue* ouvre une brèche entre le séjour des vivants et le séjour des morts. Le cadavre mis en lumière se tient au seuil, au lieu du passage, entre deux formes de vie, dans son éternisation désormais, *in effigie*. La vie posthume, instable du corps, immortalisée, gelée par le photographique, se voit affranchie du temps. La mort est hors du temps et le mort abandonné au temps ; les photographies sont éclatements, stases de l'ordre temporel, elles mettent en suspens la disparition. Figures charnières, les défunts mis en scènes par Serrano, présentés dans des états transitoires, sont maintenus, théâtralement hors décomposition, impérissables, dans l'articulation des espaces imaginaires. Masques mortuaires de l'éphémère qui suspendent le travail de la mort, les figures mortuaires ainsi convoquées semblent ouvrir une résistance à la mort. La prise de vue photographique qui est elle-même d'un point de vue temporel déflagration, arrêt de mort, interrompt la mort. La photographie, rappelons-le, « *élide du cours du temps, fixe et pérennise ce qui devait précisément se dérober*¹ ». Pérennisée dans son passage, image vivante d'une chose morte, la figure photographique du trépas dont la vie est suspendue, est une image survivante. Selon Blanchot, énigme de ce qui à la fois « *est et n'est pas* », le cadavre est une figure intermédiaire, un non-lieu, « *un rapport inédit de présence et d'absence*² » présentée ici hors-lieu, suspendue, hors-temps, hors-cadre. « *Quel est son lieu ? Il n'est pas ici et pourtant pas ailleurs. S'il est nul part c'est alors que le nul part est ici*³ ». Aucun hors-champ dans les photographies de Serrano, extirpés du monde, les défunts sont isolés sur les fonds opaques dans un état de suspension qui les suspend du monde. En nous faisant pénétrer dans l'espace intermédiaire de la morgue, non-lieu où se côtoient vie et mort, le photographe ouvre une faille, excède la frontière ; nous franchissons le seuil des *lieux incertains*, « *locus incertus ainsi que les romains de l'Antiquité appelaient ces lieux – carrefours, scènes de crimes – dont on ne peut décider avec certitude s'ils appartiennent aux vivants ou aux morts*⁴ ».

¹ DE MEREDIEU Florence, « De l'obscénité photographique », in *L'Obscène*, op. cit., p. 92.

² BLANCHOT Maurice, *L'entretien infini*, op. cit., p. 87.

³ *Ibid.*, p. 101.

⁴ COLRAT Jean, *Des lieux incertains*, op. cit., p. 10.

The Morgue est une ouverture éclairante de *l'immonde*, « car s'il existe bien un monde des vivants et un monde des morts, entre les deux, c'est sans monde, *l'immonde*¹ ».

L'immonde, c'est aussi le sentiment de dégoût qui revient de manière incessante. Les figures instables, les détails photographiques nous renvoient à notre propre incertitude, à l'instabilité de notre position de spectateur devant de tels spectacles, horriblement fascinants. Andres Serrano met en tension la polarité de ces « *repoussante[s] et étrange[s] beauté[s]*² ». Dans une oscillation perpétuelle, comme le jeu du proche et du lointain, le pathos de la perception laisse sourdre l'expression d'une beauté qui redonne vie à ces corps. Les somptueux paysages aux textures irradiées sont inextricablement noués à la monstruosité de l'objet cadavre. Les deux points de vue où distances visuelles (là se creuse la distance lisible-visible) dialoguent, s'ignorent et s'entrechoquent dans un battement ininterrompu.

Incommensurabilité et beauté se répondent, se font appel, intrinsèquement liées. La proximité du beau et de la mort, des fragments de corps morts,



III. 288. Théodore Géricault, *Fragments anatomiques*, Huile sur toile, vers 1818, 52 x 64 cm, Musée Fabre Montpellier

réveille les études de Géricault pour *Le Radeau de la Méduse*, 1818-1819.

Notons que *Etude de pieds et de main*, 1817-1819, est une peinture qui n'est ni un fragment, ni une esquisse du tableau. A l'instar des détails photographiés par Serrano, les membres recadrés, traités dramatiquement en clair-obscur, sèment le trouble en mêlant attirance et répulsion.

Dans ce duel, Delacroix

affirmera la primauté de la beauté, « ce fragment de Géricault est vraiment sublime. C'est le meilleur argument en faveur du beau comme il faut l'entendre³ ». De même, Zoran Muzic avoue-t-il à propos de ses peintures de

¹ *Ibid.*, p. 32.

² ARASSE Daniel, « Les Transis », op. cit.

³ DELACROIX Eugène dans son journal daté du 5 mars 1857.

charniers, « *je n'ose pas dire, je ne devrais pas le dire, mais pour un peintre, c'était d'une beauté incroyable*¹ ». La beauté pourrait jaillir de l'horrible.

L'engagement esthétique déborde la figure, « *la beauté est un effet d'aveuglement* » selon Jacques Lacan, elle enraye, fait poids et scotomise la figure impossible, indicible, invisible. « *L'effet de beauté n'est-il pas insensible à l'outrage, à la pourriture ? Ne crée-t-il pas cette zone d'éclat et de splendeur à l'image, une image quasi inarticulable, et comme rayonnante de son propre effet d'aveuglement ?*² ». N'est-ce pas là la vanité de la peinture ("dont on n'admire point les originaux...") ? La recherche de la beauté semble palier à l'ineffable du signifié, « *lorsqu'on travaille avec des sujets difficiles [...] il est nécessaire de retranscrire une beauté au sein de l'œuvre réalisée*³ ».

L'artiste se jouerait-il de l'ambiguïté de l'obscénité en tant que jeu ? Organise-t-il des dispositifs de séduction attisant le désir de voir du spectateur dans ce qu'il refuse de voir ? Articulant sublime et horreur, point d'hétérogénéité selon Georges Bataille, les figures irrésistibles nous résistent dans cette contradiction permanente. Serrano recourt à la puissance désirante de l'abject. Rappelons-nous Socrate dans *La République* ; le beau n'est-il pas le seuil de l'horrible ? « *Léontios, fils d'Aglaïon, remontait du Pirée en suivant le mur extérieur du Nord, raconte Socrate ; et il aperçut des cadavres qui gisaient au lieu des exécutions publiques. Il était à la fois pris du désir de regarder, et en même temps il était rempli d'aversion et se détournait de cette vue*⁴ ». Attrait et rejet façonnent la pulsion thanatique qui nous habite, ils formulent les "aller-retour" que nous entretenons avec ces images qui reviennent, obsédantes. Double mouvement. Regarder, se détourner, « *nous sommes pour un instant maître, par ce jeu d'images, de celle qui à la fin gagne toujours*⁵ », nous résiste.

Entre séduction et répulsion, plaisir et déplaisir, « *tendresse et impudeur*⁶ », le spectateur affecté hésite. Aucune délibération ne semble endiguer l'incertitude dans laquelle nous sommes engagés.

L'artiste affectionne les antinomies, affirmant des jeux de mise en tension, il se déclare dualiste. Reliant haut et bas, sacré et profane, matière et

¹ MUSIC Zoran, in CLAIR Jean, *Zoran Music, La barbarie ordinaire. Music à Dachau*, op. cit., p. 159.

² BUCI-GLUCKSMANN Christine, op. cit., p. 167.

³ SERRANO Andres interrogé par Daniel ARASSE, « Les Transis », op. cit.

⁴ PLATON, *La République*, trad. G. LEROUX, Paris, Flammarion, 2004, livre IV, 439^e.

⁵ MAIER Corinne, *l'Obscène. La mort à l'œuvre*, Versanne, Encre Marine, 2004, p. 27.

⁶ ARASSE Daniel, « Les Transis », op. cit.

spiritualité, beauté et horreur, corps et âme... il assigne à ces figures une place instable débordante de contradictions. Le lieu de la figure reconvoquée du cadavre est problématique, en ce que la frontière, la limite précaire sur laquelle elle se situe, entre intentions esthétiques et référent-objet, est ténue. L'oscillation entre insupportabilité du signifié et la séduction du signe est perpétuelle. La fiction est mince, la transparence menaçante. Entre le vide du cadavre angoissant et le trop-plein de la séduction imageante, la figure se situe dans un non-lieu. « *Je ne fais pas la distinction entre le vide et le trop plein*¹ ». Les dispositifs annoncés pour mettre à distance le corps menaçant d'être à leur tour conjurés, déchirés sous le poids du réel insupportable. Même si l'artiste s'attache à travailler une résistance à l'obscénité qui serait pure tautologie du sans écart, l'écriture sur le mode de l'excès tend par moments à s'ébrécher, des moments où la cérémonie, le symbole, l'imaginaire, sont hantés de mauvais augure. Mauvais augure ravivé par les scansions des titres-légendes.

Ce dialogue subversif relève-t-il d'une posture sincère résistante à l'indifférence et à la limitation du champ du montrable ou naît-il d'un dessein délibérément provocant ?

« *Je ne fais pas la distinction entre le sacré et le profane* », affirme l'artiste. Si Daniel Arasse est persuadé de la franchise du regard naïf et émerveillé du photographe, de sa capacité d'étonnement et d'attention poétique au-delà des lois écrites et non écrites, de ses dispositions à révéler l'élogieuse beauté de ce qui est « *overlooked*, », il nous est permis, dans ce même mouvement contradictoire et indécis qui habite l'œuvre de Serrano, de laisser sourdre de la suspicion pour une certaine complaisance dans le tragique d'une séduction annoncée, et d'une certaine forme de spectacularisation de l'horreur. Eclairer la figure invisible du cadavre en faisant resplendir ses états transitoires d'avant disparition, si cette posture répond à un désir profond de rendre un ultime hommage aussi pudique soit-il, à l'invu, il est aussi un moyen stratégique pour l'artiste de se mettre lui-même en lumière. Mais ne retenir que cela reviendrait à s'aveugler. Subversives ou artificiellement insolentes ?

¹ SERRANO Andres, in Romano Gianni « La palette cachée d'Andres Serrano », ArtPress n°159, 1991, p. 32.

« Il y aurait un apophatisme de l'horreur comme il y aurait un apophatisme du divin. Ces choses-là ne peuvent se dire ni se voir, pas plus qu'on ne peut décliner les attributs de Dieu, ni regarder les dieux face-à-face¹ ».

The Morgue, à la limite du langage et du visuel, est un défi. La figure mortelle chtonienne, en revenant, nous affronte, dans l'écart du rituel photographique. Les cadavres dont nous ne saurons rien, rien d'autre que la série de leurs matérialités possibles, transfigurés, à la limite de toute fiction, sont maintenus, suspendus, grandioses et pudiques. Excessive, cette œuvre photographique l'est assurément, par sa mise en lumière de figures ineffables, qu'il ne s'agit pas pour autant de "morguer". L'obscénité nie la pudeur, satisfait la pulsion de voir. Serrano, habilement, éconduit la voyure du (non) regard voyeur. Corps-matière révélés mais éblouis en surface, sur-exposés puis transfigurés, les défunts se présentent à travers leur représentation métamorphique. La figure abjectée est célébrée avant disparition, résistante dans une esthétique qui l'excède et l'enveloppe, lui fait écran. « Comme la splendeur du soleil exige l'emploi de verres fumés qui en atténuent pour nos yeux l'éclat insoutenable, ainsi la ténèbres de la mort ne devient objet de spéculation qu'à travers l'écran d'une médiation discursive. [...] Faute de courage nécessaire pour supporter le tête-à-tête et le face-à-face, nous pensons notre néant par objets interposés² ».

Nous laissant pour un temps sans résistance, l'artiste nous invite à dépasser les seuils de l'ordre établi. En envisageant l'irregardabilité de la figure du mort, Serrano nous met face à la défaillance de notre regard qui ne peut soutenir l'intensité de ce qui, fatalement, nous résiste.

¹ CLAIR Jean, *Zoran Music, La barbarie ordinaire. Music à Dachau, op. cit.*, p. 29.

² JANKELEVITCH Vladimir, *La Mort*, 1977, Paris, Flammarion, 1996, p. 19-20.



III. 289. *Knifed to death*, 1992, Détail

C. Anthony Vérot : Figures-façades

« Ce qui nous atteint immédiatement et sans détour porte la marque d'un trouble comme une évidence qui serait obscure¹ ».

¹ DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant L'image, op. cit.*, p. 9.

➤ Aparté

Saisissement devant la toile ; je ne me reconnais pas et pourtant, exagérément, ça ressemble.

De longues semaines auparavant, l'artiste Anthony Vérot prenait place un peu gêné dans l'unique pièce du minuscule appartement. Très vite il demanda à choisir les vêtements, parures indispensables pour la pose. Avec attention, il examina la garde-robe et élaborait une tenue ajustée privilégiant des teintes sourdes. Il choisit des tissus sobres mais travaillés par des trames apparentes ou des broderies discrètes. Sans plus attendre, l'artiste disposa une chaise au milieu de la pièce, m'invita à prendre place et précisait la pose. Je devins un patron vivant qui se prêtait à son propre agencement : le peintre élaborait un carcan immatériel : jambes jointes, mains serrées plaquées sur les genoux, dos bien droit, tête redressée, regard tendu, en face. Très peu de regards échangés. Le peintre se tenait déjà derrière son appareil photo ; la chambre s'était transformée en machine de prise de vue. « *Bien en face* »... Il est malaisé en effet de fixer l'œil frontal de l'appareil, impression d'être aveuglée. Rester figer, bloquer la pose, tenir le temps des trois prises. Difficile ainsi statufiée d'imaginer le transfert pictural. Ne pas se laisser aller, tenir ferme.

Expérience personnelle, Saint-Etienne, Printemps 2008

1. Prises de vue

Saisissants.

Ces regards pointés sur nous dans un premier temps nous désarment. Nous attendaient-ils ?

Nous, spectateurs, regardeurs incrédules, sommes captivés. Mieux, désarmés, dépossédés de l'arme requise pour le duel qu'impose le face-à-face : capture de notre œil, maîtrise de notre regard. Ces visages peints s'exposent comme un défi. Façades insondables. Ils dévisagent, impavides, l'autre en face. Fixité inébranlable, extrême tension du regard tenu, tendu.



Ill. 290. *Mr. Piquiaud*, 2004, Huile sur toile, 162 x 130 cm

● IMPOSER

Regards tendus.

Au premier regard, ces figures de peinture morguent¹. Ces regards-là, magistralement, nous tuent. Nous ne nous y attendions pas. Devant ces portraits, il faut bien le reconnaître, leur reconnaître cette force sagittale qui ne transige pas ; immédiatement, nous sommes pris. Une flèche du coin de l'œil et nous voilà retenus, captifs de cette vision, enrôlés dans notre propre prise de vue.

L'artiste sur la toile tire picturalement des portraits, à échelle un et demi, sur fond neutre, de face, ou plus rarement, de profil ou de trois-quarts. Le plus souvent cadrés en plan américain, d'autres fois, en buste romain, toujours les êtres portraiturés prennent la pose. Isolés ou en couple, assis ou debout, parfois redoublés en diptyque, la tête redressée, les mains placées, les portraits en pied ne le sont pas vraiment : en pied mais coupés, au niveau des cuisses ou des genoux. Tranchés par les bords de la toile, ils sont comme protractés au-devant ; ne dit-on pas d'ailleurs à juste titre « *tirer le portrait* » ? Rien de naturel dans l'ordonnancement de leur corps tout entier, ils se tiennent, droits, hiératiques, sérieux, presque sévères. Les postures adoptées, ils les maintiennent, fermement, comme si, par résistance², ils devaient faire bloc (corps), solennellement dans le tableau.

Tout dans l'œuvre de Vérot est affaire de tension.

Les portraits peints, si réalistes qu'ils semblent être, impressionnent. Non que leurs dimensions nous écrasent ou que leurs chromatismes nous éblouissent. Pourtant, ils s'imposent, irrésistiblement, du haut de leur pose. Non qu'il y ait quelque contre-plongée écrasante, comme on pourrait aisément le croire. Pourtant, il s'agit bien là d'un piège à regard. L'étonnement de celui qui se trouve pris pour la première fois devant l'un des portraits de Vérot est proche de la stupéfaction. L'effet de surprise est celui d'une prise. Dans des tonalités sobres et sourdes, les figures peintes ordonnent qu'on les regarde d'abord droit dans les yeux. Comment résister en effet aux prunelles sombres de *Mr. Piquiaud*, 2004 [III.290], dignement

¹ De l'ancien français *morguer*, *dévisager*, du latin, *murricare*, *faire la moue*.

² Rappelons l'étymologie du terme *résistance*, du latin *resistere*, *se tenir ferme*, *tenir tête à quelqu'un*.

assis, imposant dans l'espace de la toile taillée à sa mesure, ou au regard direct de *Frédérique*, 2005 [III.291], tendue à l'extrême, les mains serrées, le cou gonflé, comme maîtrisant l'arrêt de sa propre respiration ? L'impression est immédiate et très nette. L'être portraituré se donne à voir, assurément, sans faille. Notre œil a tout à voir, les yeux mêmes de la figure peinte sont d'une précision impeccable : iris cerné, pupille noire intense parfaitement ronde, ponctuée de deux touches claires absolument maîtrisées. Le regard se réduit à l'œil, à son iris brillant et transparent : "plein la vue".

« *Quelle délectation que de pouvoir contempler une peinture immédiatement visible, évidente, sans problème¹* ». Rien ne fait défaut. A nous de défaillir dans « *un regard qui se regarde dans les yeux et n'est pas loin de s'y enfoncer jusqu'à perdre la vue par excès de lucidité²* ».

A qui est décoché le regard fou, celui de l'homme au gant, *François au gant*, 2000 [III.292], regard incompréhensible de celui qui sait se taire ; « *l'art de se taire, c'est l'art de montrer et de dire sans rien dire ; art de parler au regard, de parler par le regard³* ». Aucune narration, nul élément enclin à l'anecdote dans les portraits d'Anthony Vérot. Cette toile antérieure est la seule à nous présenter le personnage ainsi décentré paré d'un attribut énigmatique. Sans bouger, l'homme passe un gant de cuir, énorme au premier plan. Rupture entre le haut et le bas de la toile, le gant vient ébranler la passivité du visage. Quel meurtre silencieux se prépare-t-il ? Cette toile inaugure la longue série des portraits peints par l'artiste, rigoureusement centrés, mesurément dépouillés. Pas d'éloquence, les visages peints interpellent du haut de leur frontalité. Ainsi fonctionne la capture, le glissement de la visée sagittale, lorsque *Mr. Silbermann* [III.308 ; 336], dans le double jeu du diptyque, passe imperceptiblement de l'absorbement à l'apostrophe.

Sidérés, nous aussi, contraints en quelque sorte, nous prenons la pose. Les regards frontaux nous assignent comme en un jeu de mimétisme, à la bonne place : en face. Ils focalisent et immobilisent notre regard. Maintenant nous sommes placés, devant. En face, quelque chose de saisissant ; nous sommes pris, médusés. « *Pur masque ou personnage entier, le visage de la Gorgone*

¹ RESTANY Pierre, *Hyperréalistes américains, réalistes européens*, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 15 février au 25 mars 1974, Paris, C.N.A.C., 1974, p. 14.

² DERRIDA Jacques, *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, op. cit., p. 74.

³ DINOUART Abbé, *L'art de se taire : principalement en matière de religion*, 1771, Texte reproduit en partie, Montbonnot-Saint-Martin, Ed. J. Million, 1987, p. 53-54.



III. 291. *Frédérique*, 2005, Huile sur toile, 136 x 114 cm



III. 292. *François au gant*, 2000, Huile sur toile, 130 x 130 cm

fait chaque fois front au spectateur¹ ». La facialité, c'est l'affrontement de la puissance, c'est l'ouverture d'un rapport de force, le piège de la fascination. Les faces imperturbables créent un malaise chez le regardeur de ces figures fixes et tendues, la prise de vue est troublante. « La fixité du regard chez les vivants exprime des sentiments divers [...]. Elle n'est alors que momentanée. Mais quand elle se prolonge, devient permanente, elle est anormale, contre-nature, et comme tout ce qui est anormal, est suspecte, inspire la crainte² ».

Même lorsqu'il s'agit de profils ou de trois-quarts, le cadrage centré facialise, engage une confrontation. Néanmoins, les portraits par lesquels l'impression est la plus forte, ceux-là qui seront principalement l'objet de notre attention, sont les figures peintes représentées exactement de face. Elles nous atteignent, *immédiatement et sans détour*. Pure visibilité de façade, à travers laquelle les faces exhibées s'affichent, presque effrontément. Jacques Gairard, 2008 [III.293], hiératique, coup d'œil glacial, non sans autorité, impose la primauté du regard. Un regard presque prédateur. Il n'est pas d'autre enjeu que celui de la prise de vue, « *avant tout le peintre doit s'efforcer de surprendre [...] il faut que le tableau attire le regard, qu'il nous contraigne à l'observer en quelque sorte³ ».*

Ostensible victoire du manifeste sur le latent ?

Anthony Vérot dénuide-t-il l'être portraituré en le donnant tout à voir ?

N'y figure-t-il pas le danger de la complétude ? « *Le danger ne réside-t-il pas là ? [...] dans la prétention de complétude comme dans le désir d'un regard enfin comblé. L'idée de complétude renvoie toujours à la mort – celle du visage–celle du regard sur lui– puisque l'un s'y fige à jamais tandis que l'autre, en se laissant saturer, risque de mourir à tout désir [...]*⁴ ».

Nous nous demanderons comment l'artiste dérobe tout en le présentant, le sujet dans une mise en figure d'une irréductible altérité.

Aussi précisément détaillées, les figures peintes par Anthony Vérot sont évidemment étranges. Ces visages tout d'abord impénétrables, invariablement silencieux, l'œil bizarrement pénétrant, hypnotisant ; le corps auquel il est rattaché, ordonné précisément, paré sobrement et les mains enfin, toujours présentées au-devant, exagérément marquées ; elles

¹ VERNANT Jean-Pierre, *La mort dans les yeux : figures de l'autre en Grèce ancienne*, op. cit., p. 32.

² DEONNA Waldemar, *Le symbolisme de l'œil*, Paris, Ed. De Boccard, 1965, p. 307.

³ DE PILES Roger exposant sa théorie de « prime regard », cité par MARIN LOUIS, in *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, op. cit., p. 129.

⁴ CHALIER Catherine, « L'interdit de la représentation », in *Le visage, dans la clarté, le secret demeure*, Chaliier Catherine (Dir.), Paris, Ed. Autrement, 1994, p. 69.

se démarquent et répondent, presque avec éloquence, à la face peinte. La distribution des mains s'organise en variations structurées, chaque portrait en propose un nouvel arrangement expressif. Sur la toile, ces morceaux de peinture sont l'autre du visage.

Il y a dans l'apparente sobriété des toiles une inqualifiable démesure. Ces portraits sont frappants, presque dérangement, horriblement ressemblants. Mais à quoi alors ressemblent-ils ?

Fascination du double, fantôme, *phantasme*, *eidolon* ; nous sommes pris dans l'abyme sans fin de la mimesis absolue : jouissance totale... immédiatement désamorcée. L'espace d'un instant (un vingt-quatrième de seconde, un battement de paupière...), la tête de Méduse est décapitée. Tout semblait si parfait. Et pourtant, l'évidence d'un trouble affleure à la surface même des toiles.

Quelque chose ne colle pas. Quelque chose ne prend pas.

« *Ce qui nous affronte si ouvertement et si directement et que nous supposons si proche nous est en fait le plus radicalement étranger¹* ».

Tout commence par une prise de vue.



III. 293. Jacques Gairard, 2008, Huile sur toile, 168 x 130 cm

¹ CLAIR Jean, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts visuels*, op. cit., p. 57.

• PREMIERE PRISE ET POSES

La première prise est photographique. Anthony Vérot convoque ses modèles à jouer le jeu de la pose. Le seul contact direct de l'artiste avec l'autre en face est celui de sa mise en place. Le modèle prend place debout ou sur un siège. Sa posture première, celle qu'il aura prise spontanément, l'artiste la remodèle déjà quelque peu. Il la concentre, la resserre, la précise, impose l'ajustement de la pose. Le modèle sérieusement tient ferme. Concentré dans une inconfortable immobilité, impressionné par ce qui est en train de se jouer : sa propre capture, il regarde fixement au-devant. En face, il n'y a rien à voir. L'artiste demande au poseur de regarder intensivement le regard mort, le trou noir d'un modeste appareil photo. Sa position doit être déjà ordonnée, elle est, le plus souvent inconfortable : affaire de tension. Le prêteur, appliqué dans sa participation, gardant au plus juste la pose, dépose en même temps les possibilités expressionnistes de son visage. Le modèle, s'il connaît la peinture de Vérot, sait qu'il assiste à sa propre dépossession, qu'il cède là son image pour un travail de refiguration picturale. Il n'est que le modèle que le peintre remodèle déjà par la prise de vue photographique. Le portrait peint ne sera pas indemne de l'acte de la prise, il en gardera « *la solennité des attitudes et la gravité de l'acte photographique*¹ » que l'on peut déceler dans les photographies de commande du début du siècle. Dépouillé des expressions dont il pourrait se parer, il regarde posément, et attend. Il attend le moment de la prise de vue. Vérot prend la première photo au niveau du regard, pour éviter tout effet de plongée ou de contre plongée : portraiturer, c'est se tenir en face du regard. Deux autres prises lui succèdent : le photographe d'un instant ne zoome pas, mais se déplace pour mieux se rapprocher, du visage d'une part, des mains d'autre part, qu'il cadre en gros plan. Ces trois prises de vue distinctes permettront à l'artiste de se déprendre de l'unité du poseur, disjointes, elles serviront ensuite pour le jointement, le montage pictural. Le rapport du peintre au modèle passe par le truchement photographique. N'oublions pas que la photographie dans sa plus déstabilisante proximité est avant tout une mise à distance. C'est une première opération de distanciation.

¹ MUELLER M. et PERRIER P-Y., in *Le photographe des ponts. Cérémonies du portrait*, Saint-Etienne, Ed. Le Hénaff, 1993, p. 11.

La photo, chez Vérot, « *n'est pas un modèle de représentation*¹ », il ne s'agit pas de faire de la photo en peinture ou de la photographie par d'autres moyens. Même si l'artiste ne fabrique pas une expression nouvelle par la peinture, si la fabrique des poses se fait lors de la prise, cette inaugurale mise en forme ne se substitue aucunement à son regard. La médiation photographique n'évacue pas son travail de réécriture, elle n'est pas matière d'élaboration d'une esthétique conceptuelle à partir du photographique. Aussi l'enjeu n'est-il aucunement celui d'une reproduction du photographique dans sa spécificité de médium. Pour Anthony Vérot, ce moyen est un précieux intermédiaire, comme on pourrait parler du bouclier de Persée, un outil de réflexion, un support de transfert. La prise de vue photographique est le relais distancié qui lui permet de prendre contact avec le modèle. L'intimité du peintre avec le modèle ne peut se faire qu'à distance, *via* un détournement photographique. La photographie lui offre la possibilité de court-circuiter la frontalité, la fascination et tout autant le malaise par une image interposée.

Première dérivation dans le circuit du face-à-face. L'artiste se retrouve face à lui-même. En peignant d'après photographie, il court-circuite le face-à-face direct redouté avec le modèle : la photographie comme séparation du modèle.

• TRANSFERT ET REPRISE

L'artiste, riche de ses modèles déposés, projette les trois prises sur la toile à l'aide d'un évêque. Par le dessin, il ré-assemble et circonscrit chaque partie. Puis, il "attaque" la peinture, en commençant par le visage, en commençant par les yeux. A partir de là se met en marche le processus d'enfouissement de la face, c'est-à-dire de l'œil. « *Ce qui est propre au portrait, c'est le regard et tout ce qui l'entoure et le complète*² ». Il ne s'agira pas pour autant de le recouvrir sous la matérialité picturale ; Vérot refuse l'épaisseur : trois couches pour les peaux, deux couches pour les vêtements. L'artiste peint la première couche d'après l'une des trois modestes

¹ WAT Pierre, « L'autre », in *Anthony Verot*, Saint-Etienne, Ed. Ceysson, 2009, p. 7.

² ALAIN, cité par Paris Jean, in *L'espace et le regard*, Paris, Seuil, 1965, p. 41.

photographies qui lui servent de modèles. La ou les couches suivantes viendront recouvrir ces informations. Il réinventera et retravaillera les formes, les transférant une à une sur la toile, indépendamment de l'unité formelle, désencombré des soucis de ressemblance photographique.

L'hypertrophie chez Vérot n'est pas celui du réalisme photographique. En ce sens, il n'est pas hyperréaliste. Nul agrandissement de la photographie point de départ, ni de précise mise au carreau : une photo sans qualité lui offrira plus de marge de manœuvre. Ce qui pourrait néanmoins le rapprocher d'un artiste comme Chuck Close, c'est son amour de l'artifice, « *je m'intéresse à l'artificialité autant qu'à la réalité. L'artifice vis-à-vis de la photographie elle-même*¹ ». Anthony Vérot ne cherche pas le pur réalisme photographique, à l'encontre de la production mécanique des peintres hyperréalistes, il n'est pas simple reporteur de points. La mémoire photographique, nous la retrouvons dans l'effet d'aplatissement, altération du visible produit par l'image indicielle, « *Une fois que vous avez vu le monde aplati (comme dans la projection photographique), votre vision est changée à jamais*² ». Plus proche de Jean-Olivier Hucleux, il remodèle et réinvente les formes. Les prises de vue donnent lieu à un travail de reprise, de construction, de rapiéçage visuel.

La distance photographique cède le pas à la vision rapprochée du peintre, qui, dans son petit atelier, collé au tableau, s'engouffre fasciné dans les morceaux de peinture qu'il réaménage. Le face-à-face avec le tableau est aussi celui de sa propre prise de vue.

Que reste-t-il alors dans les reprises picturales, de la préhension photographique ? Cette vision provenant d'une pose prise, fixée, ne se mue-t-elle pas en prise de vie ?

« *Toute image fait un deuil. Point d'image sans dépossession*³ ».

¹ CLOSE Chuck, in *Hyperréalisme, USA, 1965-1975*, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Paris, Hazan, 2003.

² *Ibid.*

³ MONDZAIN Marie-José, in « Visage, figure de l'absence », in *L'art des figures, op. cit.*, p. 191.

2. Neutraliser

Neutraliser : empêcher d'agir ; arrêter momentanément ; étouffer ; paralyser ; rendre neutre ; amoindrir.

Le saisissement initial du spectateur, rapidement déjoué, fait place à une interrogation sur la sidération des figures peintes. La prise de vue première se trouve relayée et réappropriée dans et par le pictural. Lors des reprises du modèle photographié vers sa portraiture en peinture, semble se jouer une prise de vie.

Comment la doublure de peinture a-t-elle subi l'épreuve photographique ?

La prise de vue statufiante paraît répétée à travers les portraits d'une remarquable fixité.

En quoi les portraits silencieux seraient-ils traversés par une esthétique de la neutralité ? Neutralisant l'expression des visages, l'artiste ne peint-il pas des masques d'absence dénués de singularité ?

En inscrivant la figure dans une surface plate, sans profondeur, l'artiste ne neutralise-t-il pas tout espace, et par la même la possibilité d'un espace de respiration du vivant ?

Ne se manifeste-il pas une neutralisation du modèle dans sa représentation picturale hyperbolique et déterminée ?

• PRISE DE VIE

Immobiles, comme immobilisés par leur reconfiguration picturale, les êtres portraiturés si fermement maintenus dans leur mise en pose, l'œil fixe, la pupille rétractée en un point noir arrêté, uniformément éclairés, semblent accuser encore, comme perpétué, le coup mortel du flash subit lors de leur première mise en image ; « *le flash a eu cet effet mortel sur le visage. En effet, la photo fixe ce moment où nous avons mimé notre propre mort, notre*

*disparition à nous-mêmes...*¹ ». Mr. Piquiaud, 2004 [III.290], Céline, 2006 [III.317], *Double portrait (Loïc et Anne)*, 2008 [III.300], Martine Devarrieux, 2008 [III.305], Jeanne, 2005 [III.301], *Les jumeaux*, 2006 [III.329], Olivier, 2007 [III.302], Elisabeth, 2009 [III.303], etc., leurs figures de peinture paraissent clouées d'effroi. Dépossédés d'eux-mêmes par le tir photographique, les voilà retués en peinture. Anthony Vérot rejoue picturalement les conditions de la sidération photographique : suspension de la respiration, fixation, arrêt : passage de la prise de vue à la prise de vie. « *Dans une photo, on y passe* ». Les figures peintes par Vérot n'éternisent-elles pas cet irréversible passage ? La photographie, c'est la mort en un clin d'œil et les portraits qui maintenant nous font face reconvoquent des indices de cette exécution. Ils se présentent, exposés dans une mort artificielle ; la photographie « *met à mort pour proposer au regard, [...] mais d'une fausse mort*² ». Aucun mouvement, pas même une trémulation de la paupière, n'est envisagé.

Pourtant, tenté par l'inassignable mouvement, l'artiste a réalisé un ensemble réunissant différentes vues d'une même face. Chaque pièce y est indissociable du tout et participe à cet assemblage pictural nommé *Polyptique, Une seconde de cinéma (Nathalie)*, 2005 [III.295]. Vérot y reporte le déroulement d'un visage en vingt-quatre images, de son détournement à son interpellation frontale : se déploie syncopé en images fixes, comme en un portrait tournant, le mécanisme du face-à-face en un assemblage de vingt-quatre toiles. Mais que reste-t-il du mouvement dans cette succession chronologique ? Le mouvement, paradoxalement, s'y trouve fixé, « *Augenblick sans durée*³ », il est dématérialisé dans le durcissement précis de ses phases. La succession photogrammatique n'est rien de moins qu'un enchaînement d'arrêts sur image, séquençage du déroulé spatio-temporel. Ainsi répétée, arrêtée dans son décalage, chacune des figures marque une césure et redit le sacrifice de l'instant, la mise en scène du coup d'œil, souligne le coup de la coupe photographique, la coupure temporelle, la décollation.

Les autres modèles repeints ont eux aussi éprouvé le durcissement de la prise, les voilà figés, raidis, comme tenus par les carcans nécessaires aux

¹ JULY Serge, « La photo sans identité », in *Identités : de Disderi au photomaton*, Paris, Centre National de la photographie, Paris, Ed. Du Chêne, 1985, p. 114.

² CURNIER Jean-Pierre, « De la photographie comme mémoire des ruines », in *La photographie comme destruction*, op. cit., p. 20.

³ DERRIDA Jacques, *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, op. cit., p. 74.

longues poses imposées par le daguerréotype. La prise avec Vérot n'a pas duré aussi longtemps, les figures, néanmoins, semblent suspendues par l'instantané, centrées dans le fond de la toile, elles « *sont anesthésié[e]s et fiché[e]s comme des papillons*¹ ». Anthony Vérot refixe les figures sur la toile (déjà leur assignait-il une pose lors de la prise de vue), à la recherche d'une extrême concentration, du corps et du visage. Cette fixation est de l'ordre de la momification spectaculaire : figer, saisir et donner à voir. Pouvait-il travailler la fixation iconographique sans en passer par la photographie ? « *Elle momifie [...] la photographie n'a jamais cessé d'être travaillée par le problème du temps. Elle en fait une fixation. Arrêt sur image. Ombre pétrifiée... photo-méduse [...] la médusation photographique n'est pas autre chose que ce passage infernal et spéculaire* », « [...] Faisant office de bain de fixation, il [l'acte photographique] ne cesse en fait de le figer dans ses raidissements et ses contractures, donnant à toute figure vivante l'immobilité des pierres² ».

Nous retrouvons quelque peu réinterprétée picturalement la thèse de la glaciation photographique dans cette série de figures impressionnées dans une roideur inconfortable.

L'immobilisation du vivant, c'est sa perte assurée. Arrêtons-nous sur les points d'accroche invraisemblables que sont les pupilles peintes (points d'accroche pour l'artiste lui-même qui, rappelons-le, attaque invariablement le portrait peint en ce "point" de départ). Toujours impeccablement définies, elles aussi sont posément placées dans leur orbe, brillantes, presque aveuglantes : l'œil arrêté, celui hypnotisant de *Céline*, 2006 [III.317], par exemple, en paraît exorbité. Inquiétante étrangeté de la fixité oculaire,



III. 294. *Maëlle (détail)*, 2006, Huile sur toile, 146 x 114

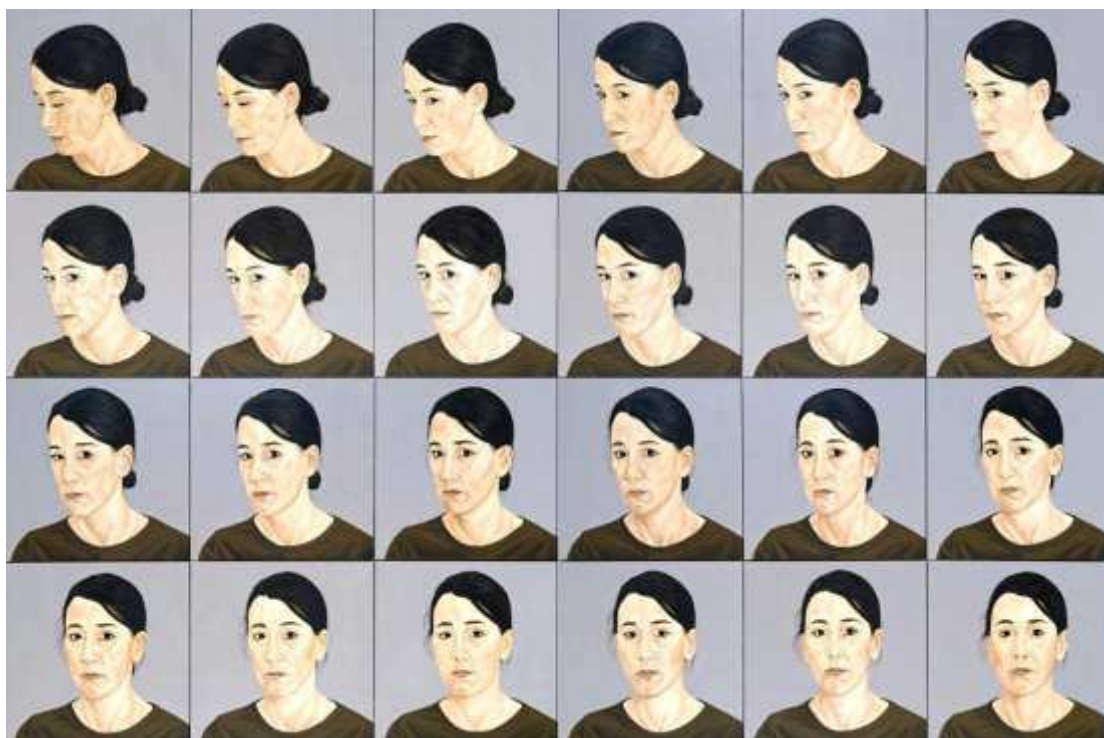
¹ BARTHES Roland, *La chambre claire*, op. cit., p. 90.

² DUBOIS Philippe, *L'acte photographique*, op. cit., p. 135, 153 et 161.

« l'œil fixe ressemble toujours à un œil d'aveugle, parfois à l'œil du mort, à ce moment précis où le deuil commence¹ ».

Pétrifié, le modèle peint par Vérot n'a plus rien de vivant, il est arraché du flux vital. L'artiste manifeste ainsi, poussé à son comble, le processus même de tout portrait. La mort est la contrepartie du jeu de la portraiture.

Tout portrait, dans sa fixation et son immobilisation iconique, pour reprendre Louis Marin², serait, en tant que visage de substitution, le masque de la mort. Le visage dans les figures peintes par Vérot est pris sous la forme de son « visage-guide », c'est-à-dire, sous la somme figée des émotions fossilisées. Dans le portrait, « *Le temps de la vie, de l'existence fait une pause : il entre en repos ; arrêt, repos qui est un analogue de la mort révélatrice. Le portrait fige le devenir concret du modèle, il interrompt le flux indéfini des motions ou des émotions minuscules de la surface. Ne s'y marquent que les attributs permanents : creusement, rides... le modèle dans le portrait pose. Il se compose dans cette pose du devenir temporel dans et par la représentation*³ ».



Ill. 295. Polyptique, *Une seconde cinéma* (Nathalie), 2005, Huile sur toile, 24 x (60 x 60 cm)

¹ DERRIDA Jacques, *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, op. cit., p. 74.

² Voir aussi, MARIN Louis, « Figurabilité du visuel : la Véronique ou la question du portrait à Port Royal », in *Le champ visuel*, Nouvelle revue de psychanalyse n°35, Paris, Gallimard, 1987, p. 55-65.

³ MARIN Louis, *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, op. cit., p. 97.

• ASCÉTISME

Redoublant la neutralisation de la prise, le peintre demande au modèle de se défaire de ses expressions, de déposer ses masques expressifs pour maintenir une neutralité impavide : regarder en face, poser sans poser, c'est-à-dire ne pas se dissimuler derrière les masques expressifs contrôlés, pris par habitude, « *expressions fausses* », précise-t-il. Les modèles qu'il sollicite ne sont d'ailleurs pas des poseurs professionnels ; seul le néophyte, mal à l'aise dans sa mise en plis, se dénude quelque peu. La neutralité requise découvre des visages indemnes de tout discours expressif. Ces êtres portraiturés sans expression ne sont pas sans rappeler les « visages-guides » choisis par Arnulf Rainer, c'est-à-dire les prises (empreintes) du « vrai visage », le masque mortuaire.

Neutres, inexpressives, les figures affichent une rétention émotionnelle, neutralisant par là-même toute singularité. La transaction plastique se fait sur le mode d'un ascétisme du visage. Ces faces figées et impassibles sont des « *physionomies sans visage, figures d' [êtres] sans expression*¹ ». Cette neutralisation est troublante, comme les portraits du Fayoum, ils sont « *fixes, interrogatifs, sans affects, sans désir. Il y a en eux une sorte de placidité, de neutralité... [...] et ils sont aussi arrêts sur image [...]*² ». Impavides, toutes ces figures portraiturées se ressemblent entre-elles, elles arborent le même visage de l'inexpression concentrée, endossant toutes peu ou prou le même masque désaffecté. L'absence d'éloquence dépouille la figure atone de sa dimension passionnelle ; cet évidemment spectaculaire évoque tout autant les visages et corps « *privés d'âme*³ » d'Edouard Manet : « *Cette femme semblait dénuée de toute expression, comme absente et comme vide*⁴ ».

La neutralité des portraits peints par Anthony Vérot conduit à la neutralisation des traits de caractère, les signes distinctifs semblent avoir été amoindris : pas de maquillage, ni de marques, aux antipodes d'Arnulf Rainer et de l'expulsion des innombrables masques outrageux de la *grimâ*,

¹ COURTINE Jean-Jacques et HAROCHE Claudine, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions du XVI^{ème} siècle au début du XIX^{ème} siècle*, Paris, Payot & Rivages, 1994, p. 61.

² BAILLY Jean-Christophe, *L'apostrophe muette*, Paris, Hazan, 1997, p. 70 et 144.

³ BATAILLE Georges, *Manet*, Genève, Skira, 1955 ; Flammarion, 1983. Pour Bataille, le corps devient égal à une nature morte.

⁴ FRIED Michael, *Le modernisme de Manet*, 1996, Réed., Paris, Gallimard, 2000, p. 71.

Vérot tend vers l'uniforme. L'excès de mesure répond de manière complémentaire à la décontenance des figures passionnées de l'artiste autrichien. Les êtres peints par Vérot dénotent tous de cette même unité. L'unité abstraite des peaux, tel un maquillage pictural qui « *rapproche immédiatement l'être humain de la statue*¹ ». L'esthétique du même habille les figures d'une même carnation, les êtres peints "portent" les mêmes mains comme des gants interchangeables, ils sont vêtus de la même garde-robe sobre et raffinée. Dans la série des portraits, nous retrouvons les mêmes tonalités sourdes, du fond monochrome, jusqu'aux détails vestimentaires : gris, noirs, bleu foncé, marron, blanc cassé... Combien de fois l'artiste recourt-il au brun, couleur inexpressive par excellence : mise au silence de toute la gamme chromatique, somme neutralisante de toutes les autres couleurs ? L'étouffement coloré relève d'un ascétisme pictural en correspondance avec l'atonalité des visages muets.

Non sans faire écho au jansénisme pictural des portraits de Philippe de Champaigne, les différents modèles exposent une « *indifférence inatteignable, celle qui ferait du portrait un visage unique, la montée à la surface de l'impersonnalité du masque*² ». Les figures peintes sont à la fois désindividualisées dans leur neutralité et ressemblantes, paradoxe propre au portrait : tension entre individualisation et typification. Le portrait « *délie la figure humaine de son individualité propre*³ ».

L'artiste lui-même est détaché de tout expressionisme pictural, il s'efface dans une lisséité impeccable. Retiré, il ne se signe pas dans une touche singulière, mais au contraire cherche une transparente neutralité dans l'application colorée. La neutralité revendiquée par Gerhard Richter pourrait bien être reconduite dans la netteté picturale d'Anthony Vérot.

Cette prétention impassible, nous pourrions la croiser avec les personnages ascétiques et silencieux de Djamel Tatah [III.337]. Eux aussi sont présentés comme enrobés à la surface des toiles peintes à l'encaustique. Eux aussi proviennent du photographique. Ce sont des « *personnages projetés, ils ont l'épaisseur d'une ombre portée, nulle expression, ils sont désaffectés, comme est désolé l'espace qui les environne ; le fond, moins qu'un espace, c'est une*

¹ COURTINE-DENAMY Sylvie, à propos du maquillage, in *Le visage en question, de l'image à l'éthique*, Paris, Ed. La Différence, 2004, p. 37.

² MARIN Louis, « Grammaire royale du visage », in *A visage découvert*, op. cit., p. 88.

³ MARIN Louis, *Philippe de Champaigne*, op. cit., p. 103.

surface abstraite, non structurée, dans un état d'indétermination formelle¹ ». Nous retrouvons là une des caractéristiques de l'esthétique de Vérot, outre la neutralité des figures : la neutralisation de la profondeur.

● PLATITUDES

Les modèles photographiques sont évidés de leur volumétrie pour être réincarnés en figures de peinture, « *la vérité des personnages ne doit ainsi que lointainement à une logique mimétique ; elle est purement picturale² ».*

Les portraits sont des pellicules collées et plaquées sur d'autres pellicules colorées : des fonds monochromes qui n'envisagent aucune profondeur, aucun espace de déploiement. La toile de fond est un voile pour la représentation, une zone de coupure, un espace de capture, hors du monde, hors du temps. Le modèle, pourtant, lors de la prise de vue, ne posait nullement devant un fond neutre, mais dans l'espace environnant soigneusement occulté, neutralisé après-coup par l'artiste lors du passage au pictural. Désormais isolé, il ne repose nulle part. L'abstraction du fond brise la figure elle-même de ses prétentions figuratives, « *une véritable composition abstraite ne s'inscrit donc pas sur un fond, ni au sein d'un fond, ce fond fut-il un plan, mais à la surface même de la toile³ ».*

En ramenant la figure toute entière à la surface de la toile, Vérot semble glisser vers une forme d'abstraction. Le poseur est abstrait de toute réalité, l'artiste, en prenant soin de couper la partie inférieure de la pose, met tout en œuvre pour que le modèle ne repose plus sur (les bases sont soigneusement évitées, en cela, non ne verrons jamais de figures littéralement « en pied »), mais plutôt pose nulle part ailleurs que dans le fond sans fond de la représentation toute entière ramenée à sa surface d'exposition. L'abstraction de l'espace désincarne la figure elle-même écrasée, tirée au-devant, dans l'espace plan de la peinture abstraite.

L'artiste convoque Manet et sa mise en œuvre de l'abolition de l'espace au profit d'un écran sans profondeur ; planéité de l'espace du tableau où les surfaces de peinture s'affichent elles-mêmes. Il est une toile de Manet pour

¹ VERHAGEN Eric, « La peinture solitaire de Jamel Tatah », Artpress, n°283, Octobre 2002.

² *Ibid.*

³ DEGAND Léon, *Abstraction/figuration, langage et signification de la peinture*, Paris, Ed. Cercle d'art, 1988, p. 124.

laquelle on devine l'affection de Vérot, c'est *Le Fifre*, 1866 [III.296]. *Le Fifre* est ainsi dépouillé de tout espace, il est plaqué en surfaces sur le fond-surface de la toile ; « il n'y a aucun espace derrière le fifre, mais le fifre est placé en quelque sorte nulle part¹ ». Lorsque le fond n'est pas une toile unie, il se fait écran de peinture. *Mme Guillemet dans La serre*, 1879 [III.297], dont la position dans l'espace de représentation n'est pas sans analogie avec les cadrages de Vérot, déborde au-devant ; le fond dans *La serre* est un pan opaque, une « tapisserie de plantes vertes qu'aucun regard ne peut percer et qui se déroule absolument comme une toile de fond, absolument comme un mur de papier. Le personnage de la femme est ici entièrement projeté vers l'avant, les jambes elles-mêmes ne sont pas vues dans le tableau, elles débordent ; les genoux de la femme débordent en quelque sorte du tableau dont elle est projetée en avant pour qu'il n'y ait pas de profondeur² ».



III. 296. Edouard Manet, *Le Fifre*, 1866, Huile sur toile, 160 x 97 cm, Musée d'Orsay



III. 297. Edouard Manet, *Madame Guillemet dans la serre*, 1879, Huile sur toile, 114,9 x 149,9 cm, Berlin, Musée Staatliche

L'écrasement chez Vérot y est spectaculaire dans les petits portraits de profil : sont ramenées sur un même plan de pures silhouettes découpées, aplanies en ombres désincarnées. Le profil est portrait sans regard, abstraction délinée du visage, il le réduit à une effigie sans corps. Résumé dans sa prise de profil, « ce n'est plus une personne que je contemple, c'est un objet³ ».

¹ FOUCAULT Michel, *Ma peinture de Manet*, retranscription de conférence tenue à Tunis en 1971, Traces écrites, Paris, Seuil, 2004, p. 35.

² *Ibid.*, p. 31.

³ PARIS Jean, *op. cit.*, p. 115.

Les portraits en couple soulignent également cette dématérialisation. En effet, assis exactement au même niveau, les protagonistes comme dans *Autoportrait en couple*, 2007, *Les Jumeaux*, 2006 [III.329], *Double portrait (Pierre et Frédéric)*, 2008 [III.298], *Double portrait (Loïc et Anne)*, 2008 [III.300], *Double portrait (Mère et fille)*, 2008 [III.299], *Double portrait (Mr. et Mme Barberis)*, 2007 [III.321], se superposent au niveau de points de contacts, glissent l'un sur l'autre comme deux cartes, deux membranes sans épaisseur.



III. 298. *Double portrait (Pierre et Frédéric)*, 2008, Huile sur toile, 205 x 190 cm



III. 299. *Double portrait (Mère et fille)*, 2008, Huile sur toile, 205 x 190 cm



III. 300. *Double portrait (Loïc et Anne)*, 2008, Huile sur toile, 210 x 190 cm

La platitude picturale revendiquée par l'artiste réfléchit le dispositif optique de la photographie qui, comme le rappelle Philippe Dubois, « *donne de l'objet une image [...] strictement planaire et sans relief*¹ ». Un travail de modelé aurait pu redonner quelque volume à l'être portraituré, mais l'artiste tend à supprimer les ombres dans un éclairage uniforme et aplatissant. La violence de l'éclairage de plein fouet, c'est encore celle du modernisme de Manet, « *dans la peinture traditionnelle vous savez bien que la lumière est située quelque part [...] une certaine source lumineuse qui balaie la toile et provoque sur les personnages qui sont là soit des ombres portées, soit des modelés, des reliefs, des creux, etc., ici, au contraire, il n'y a absolument aucun éclairage venant soit d'en haut soit d'en bas, soit de l'extérieur de la toile mais il vient frapper absolument à la perpendiculaire [...] le visage ne présente donc aucun modelé*² ».

Il en est de même chez Vérot, la lumière frappe de face, elle irréalise la représentation, c'est le coup du flash qui se rejoue. La neutralisation de la profondeur, de l'espace et du modelé, dématérialise la figure humaine en effigie pelliculaire. Sans ombre, devient-elle alors ombre vide, sans épaisseur.

Nous repensons aussi aux monumentaux portraits photographiques de Thomas Ruff. D'un piqué exacerbé, ils sont présentés systématiquement sur fonds monochromes dans une stricte frontalité, en pleine lumière, dénués de toute expression. Comme Anthony Vérot, Thomas Ruff, en multipliant les flashes, cherche une lumière artificiellement égale afin d'évincer toute formation d'ombre. « *Le photographe demande en outre à ses modèles d'afficher une expression neutre, ou plutôt une expression sans autre objet que la prise de la photographie (ce qui est une forme de neutralisation redoublée) [...] il refuse donc par avance toute possibilité de profondeur psychologique ou spirituelle [...]*³ ». La neutralisation de la profondeur ramène, surexposée à la surface de l'image, comme redoublée, la neutralité absolue d'un visage. Le modèle est dépouillé en une figure de façade. La démarche artistique du photographe aspire clairement à un minimalisme superficiel, dépourvu de toute épaisseur ontologique. « *Je prends des photos des gens de la même manière que je prendrais un buste en plâtre*⁴ », assure

¹ DUBOIS Philippe, *L'acte photographique*, op. cit., p. 97.

² FOUCAULT Michel, *Ma peinture de Manet*, op. cit., p. 35.

³ DE CHASSEY Eric, *Platitudes : une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, 2006, p. 176.

⁴ RUFF Thomas, in De Chassey Eric, *Platitudes*, op. cit., p. 180.

Thomas Ruff. A l'instar des figures peintes par Anthony Vérot, dans cette neutralité absolue, le visage se mue en face, en masque immobile, masque mortuaire du vivant, tout au dehors sans dedans ; « *la mise à mort fait partie du processus photographique. L'humain est sans cesse en mouvement, physiquement et mentalement, et je gèle un instant ce mouvement*¹ ».



III. 301. *Jeanne*, 2005, Huile sur toile, 146 x114 cm



III. 302. *Olivier*, 2007, Huile sur toile, 150 x 130 cm

¹ *Ibid.*

• Morbidesse

La neutralisation du modèle chez Vérot opère aussi à travers son traitement particulier des chairs. En effet, pour peu que l'on connaisse les modèles vivants, une remarque immédiate s'impose : il ne les a pas épargnés ! Il ne leur aura donc pas laissé la vie sauve, non, il ne les aura pas graciés en peinture. S'il ne fait pas directement mourir ses figures peintes, l'artiste semble néanmoins les faire vieillir prématurément. Les modèles semblent faner dans le temps du transfert pictural. Sans pour autant rejouer la *morbidezza* d'Egon Schiele ou de Lucian Freud, Vérot exagère, souligne, creuse chaque trait, il n' "arrange pas" ses modèles ridés en peinture, guettés par la morbidesse, parés des plis remarquables pour l'étude de quelque "métoposcope".

Le modèle est neutralisé dans sa mise en figure, il « *n'en finit pas de s'effacer derrière le portrait*¹ ». Les figures peintes par Vérot n'ont rien de naturaliste, l'artiste n'ambitionne nulle construction du vivant, sur le modèle des portraits du XVIII^{ème} siècle. La dureté de son trait découpe, divise, syncope, rompt l'unité organique. Ces figures ne sont pas nées d'un même souffle. Pas de souffle d'ailleurs ; la profondeur retirée retire du même coup le frémissement de la vie. Le sujet dans sa représentation fait face au néant de la netteté. Aucune incertitude, il est neutralisé. « *Reproduire une physionomie par la seule imitation, telle qu'elle se présente au repos, tout en surface et extériorité, et reproduire les vrais traits, ceux par lesquels s'exprime l'âme du sujet, sont deux procédés totalement différents*² ».

« *Peindre l'homme, c'est peindre son âme*³ » déclarait Léonard. Pas d'âme chez Vérot, les sujets peints sont dés-âmes. Aucune émotion ne les anime, comme chez Manet, ils sont désanimés (*animus, l'âme, le souffle*). « *On y chercherait vainement l'indication d'un mouvement ; de quelque façon qu'il veuille indiquer une attitude ou un geste, le membre et le corps qu'il a essayé de peindre restent inertes, comme empaillés*⁴ », de la même manière, Anthony Vérot travaille ses sujets vivants telles des choses inertes.

¹ POMMIER Edouard, *op. cit.*, p. 95.

² HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, Paris, Aubier, 1965, t. 7, p. 120-121, cité in MARIN Louis, *Philippe de Champaigne, op. cit.*

³ POMMIER Edouard, *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières, op. cit.* p. 278.

⁴ PELLOQUET, cité in FRIED Michael *Le modernisme de Manet, op. cit.*, p. 146.

A priori Vérot peint la ressemblance sans écart, il dépouille ainsi le modèle de sa vraisemblance. Dans sa mise en figure, le modèle ne se ressemble plus ; la ressemblance pleine est cadavérique, elle « désigne l'être impersonnel ». « Oui c'est bien lui le cher vivant, mais c'est tout de même plus que lui, il est plus beau, plus imposant, déjà monumental et si absolument lui-même qu'il est comme doublé par soi, uni à la solennelle impersonnalité de soi par la ressemblance et par l'image¹ » : l'image arrache le modèle à lui-même. « Mais à qui ressemble-t-il ? A rien² ». Le traitement réaliste est irréalisant, le triomphe de l'image, c'est la perte de son sujet, selon Maurice Blanchot ; la ressemblance serait mise à mort dans un double fixe qui échappe à la vie. Le portrait est un achèvement.

Mais s'agit-il seulement à travers ce travail pictural d'une pure passation mortifère à la ressemblance du modèle ?

L'artiste ne va-t-il pas retirer la ressemblance première dans un travail de décantation ? Le dépouillement pictural n'aurait-il pas enlevé (élevé) la figuration ?



III. 303. *Elisabeth*, 2009, Huile sur toile, 45 x 45 cm

¹ BLANCHOT Maurice, « Annexes », *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 344-347.

² *Ibid.*

3. Parures dépouillées

« *“ Il ne lui manque que la parole ” : mais ce portrait a-t-il quelque chose à dire, au-delà de la qualité de l'étoffe dont le modèle est revêtu ?¹ ».*

Anthony Vérot ne se contente pas de reporter le plus complètement possible sur la toile une image fidèle de son modèle préalablement photographié. Loin de tout dire, anti-hyperréaliste, l'artiste n'a que faire du simulacre sans écart de la doublure parfaite. Il ne s'agit aucunement de leurrer.

Très clairement, sa peinture se veut dépouillement. *Via* le truchement photographique, il tire le portrait, il abstrait le modèle de son image, en retire une ressemblance à l'écart de sa mise en figure. D'une apparente sobriété, ses figures peintes semblent dénudées, dévoilées à la lumière de leur reconvoction picturale. Pourtant, paradoxalement, devant ces portraits peints, nous sommes aussi devant des figures parées, voire masquées. Les êtres portraiturés sont les figures à double entente du dépouillement et du parement.

Qu'en est-il de cette tension entre retirement et recouvrement ?

• DEPOUILLEMENT

Retirer et revêtir. L'engagement esthétique de l'artiste ne cesse de dialoguer entre ces deux injonctions. Les figures dont Vérot a tiré les portraits nous offrent, paraît-il, leur visage à découvert. Le peintre commence toujours par la partie de la figure humaine la plus dénudée : le visage. A partir de là, se met en place un processus d'élaboration, de tissage, de parement pictural comme une parade à la nudité de la figure peinte. Mais s'il s'agit bien de rajouter, il est d'avantage question, pour l'artiste, de retirement.

Les portraits peints dépouillés de toute expression sont soumis aux lois d'une clarification iconographique. En ce sens, l'artiste dépouille la figure ; à

¹ POMMIER Edouard, *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, op. cit., p. 87.

partir du modèle photographique, il réinvente, accentue, radicalise, tire au clair, perpétuant non sans discrètes analogies la schématisation et la clarification progressive du peintre d'icônes. L'artiste remarque et force les traits. Remarquer, c'est découvrir, c'est aussi discerner, c'est-à-dire écarter, dissocier : décanter l'apparence de l'essence de l'être. La figuration picturale semble quelque peu s'inscrire sur le mode d'une abstraction formelle. « *Peindre, c'est retirer les choses*¹ », précise l'artiste.

Ainsi, la première couche de peinture lui paraît-elle trop riche, trop expressive ; il lui faut alors revenir, non pour recouvrir, mais pour décanter, épurer, retirer l'éloquence première. Depuis cette couche informative s'élabore un travail de correction, d'élimination, d'épuration, de dépouillement au regard de ce qu'il y aurait toujours déjà en trop. Aussi est-il étonnant d'entendre Anthony Vérot affirmer qu'il ne voit nul masque, et plus invraisemblablement encore, nulle ride dans ses portraits ! Bien au contraire, il assure vouloir tirer au clair, « *mettre au net* », selon ses propres termes, non pas masquer mais dépouiller, retirer la peau. Les faces plissées, il les envisagerait plutôt comme des écorchés. Il est vrai que le visage peint de *Jacques Gairard*, 2008 [III.293], par exemple, est tellement marqué, plissé, qu'il semble avoir été dépouillé pour mieux découvrir un réseau de muscles peauciers.

L'artiste dénude et découvre. Les graphies du visage et des mains, les tensions, les crispations nerveuses et musculaires, les sillons, les rides, les écritures épidermiques qu'il exacerbe, il ne les considère pas comme des masques, mais comme des marques, des moyens pour rendre visible la face cachée, remarquer ce qu'il y aurait sous la peau.

Nulle peau pourtant dans cette peinture, si l'on entend ce terme selon une acception épidermique. L'artiste n'aspire aucunement à l'incarnat, au jeu du couche sur couche, au feuilletage tégumentaire, à l'épaisseur charnelle, à l'*«ineinander»*². Pas de glacis, de transparences, ni de couches diaphanes qui laisseraient transparaître le dessous au-dessus, pas de derme sous l'épiderme : pas d'épaisseur. Une figure non incarnée dans une stratification de pellicules, « *c'est une silhouette qui n'a qu'une seule face*³ » condamnerait Frenhofer.

¹ VEROT Anthony, Entretien avec l'artiste, Novembre 2008.

² DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée*, op. cit., p. 41.

³ De BALZAC Honoré, *Le chef d'œuvre inconnu*, op. cit.

Jamais plus de trois couches, c'est une règle que l'artiste s'est lui-même fixée. Les couches minces et parcimonieuses doivent être maîtrisées. La contrainte est la suivante : ne pas s'abandonner dans la délectation facile de la matière. Chaque pellicule opaque de peinture en joute une autre, elles ne se superposent pas, elles sont apposées, les unes à côté des autres, laissant apparaître le grain de la toile elle-même. Tendues, elles ne recouvrent rien. Peaux désincarnées, elles sont les enveloppes précises des corps absents qu'elles présentent.

Entre peau et vêtement, le collant ou le bas semi-opaque est le revêtement de cette indétermination. Le peintre célèbre régulièrement ce justaucorps translucide qu'il affectionne. Il fait revêtir à ses modèles, *Martine Devarrieux* [III.305], *Anne*, ou encore *Elisabeth* à plusieurs reprises, cette seconde peau qui lui offre un beau problème de peinture. Evoquons alors les collants portés par les modèles d'Otto Dix ou plus encore, ceux de Christian Schad [III.304], au maillot de corps vert diaphane de Schad lui-même dans son célèbre *Autoportrait au modèle*, 1927... Seulement, Vérot lui n'use pas du glacis, il ne peint pas par transparence ; les collants qu'il dépeint ne secondent aucune peau. La transparence de sa peinture opaque résume, en une seule pellicule savamment travaillée, une jambe qui serait recouverte du fin tissu coloré. Désormais, c'est le vêtement qui porte le corps. Le voile peint ne masque rien du vide nu qu'il ne découvre plus.

Pas de zones d'ombre non plus. Les plis sans épaisseur se sont substitués



III. 304. Christian Schad, *Autoportrait au modèle*, 1927, Huile sur bois, 76 x 61,5



III. 305. Martine Devarrieux, 2008, Huile sur toile, 162 x 130 cm

au modelé. L'absence de modelé dilate quelque peu les faces, les reliefs niés ; tout est ramené au même plan, à la surface. L'aplatissement du visage devient littéral. L'artiste ne "grossit" pas ses modèles comme nous pourrions le croire : il les écrase dans des jeux de surfaces.

Tout est affaire de surfaces.

La surface de la toile est uniformément recouverte d'une même densité de matière (encore une fois, pas plus de trois passages) : les figures sont faites du même tissage pictural que le fond. Elles en ont la même épaisseur. Les sièges eux-mêmes, éléments récurrents, sont peints tout en plats. Combinaisons de formes plates, ils se font ornement du corps. Ils sont dépouillés de leur matérialité, ils ne sont plus que les effigies de leurs propres modèles. Ces sièges sont ostensiblement faux, ils ne tiennent pas « debout ». L'artiste ne dissimule aucunement l'absence incongrue des pieds de derrière comme dans ces chaises impossibles (qui ne reposeraient que sur deux pieds) de la grande toile *Double portrait (Loïc et Anne)*, 2008 [III.300].

Ou, lorsqu'il les figure, ces derniers se confondent avec la netteté des premiers, comme dans *Profil Jacques Gairard*, 2008 [III.306], et passent curieusement, par l'écrasement des distances, au-devant.

Toute la mise en figure est soumise à des désirs de « platitude », d'aplanissement par le transfert pictural. Elle fait ainsi résonner son contretypage photographique.

Les figures dépouillées dans une peinture mince sont le fruit de subtils aménagements de morceaux de teintes plates. Aussi dénudés soient-ils, dénués d'éloquence, les portraits peints sont tout entiers parés dans un montage de surfaces picturales. Les figures sont dé-taillées en une cartographie de pans colorés sans modelé. Elles ont ainsi « l'épaisseur d'une carte à jouer¹ ».



III. 306. *Jacques Gairard profil*, 2008, Huile sur toile, 170 x 140 cm

¹ BATAILLE Georges, *Manet, op. cit.*, p. 78.

Dépouillées, elles sont en même temps revêtues dans leurs vêtements de peinture.

« *Il ne respire pas sous son vêtement ; il n'a pas de corps. C'est un portrait pour tailleur¹* ».

• PAREMENT ET VETEMENT

Vérot est un détailleur qui aime la transparence. Aussi pare-t-il le visage du portrait d'un corps qu'il rhabille, décompose, puis recompose dans une netteté infailible. L'artiste achemine des éléments désolidarisés du photographique au pictural en passant par un agencement des formes transposées les unes après les autres sur la toile. L'unité du modèle vole en éclat, il est détaillé en parties que l'artiste agence, comme il bâtirait un patron. L'artiste ajuste un par un les morceaux de peinture afin d'aménager, méticuleusement, le revêtement, le parement de la figure reconvoquée. Il dépouille pour mieux revêtir. Ce rapport tensoriel hante les toiles. Car si peindre c'est « retirer », « *peindre c'est [aussi] habiller²* ».

Les costumes qu'il confectionne pour ses modèles de peinture se substituent à la figure. Les parures sont des parades. Le peintre d'ailleurs réinvente les vêtements portés par le modèle. Il en réajuste les formes, change les couleurs, module les textures, rajoute des motifs. *Les Jumeaux*, *Mr. Piquiaud* etc. ne portaient pas ces vêtements-là lors de leur mise en pose. Vérot encore une fois est un tailleur. Il opère des reprises en peinture, il met au point l'apparat du corps qu'il détaille dans un assemblage rigoureux. Il raccorde des pans découpés, reportés, collés, comme suturés. Sur le corps dépouillé se greffe un patron peint en deux dimensions, une architecture de



Ill. 307. Jean-Claude Silbermann diptyque, 2008, Huile sur toile, 2 x (170 x 130cm)

¹ *Ibid.*, p. 263.

² VEROT Anthony, Entretien, Novembre 2008.

tentures plates qui l'ordonne. Le vêtement, comme la figure toute entière, est artificiellement parcellisé. Chaque partie du corps ou du vêtement est une fraction définie, franchement délimitée. La composition précise est un arrangement de morceaux nettement découpés : se réunissent sur le devant de la toile segments de chemises, pans de vestes, jambes de pantalons, retours de manches, foulard, fragments d'étole, détail de cravate, bouton...

La figure rhabillée ne semble pas habiter ce parement artificiel et plat, elle en ressort un peu plus neutralisée, prise dans sa mise en forme, solidifiée par le vêtement feint. L'ordonnancement du vêtement est une mise en plis de la figure déposée. Aucun corps pourtant ne semble habiter le surfaçage de tissus peints. Le revêtement fabriqué est une doublure extérieure artificielle. Les parties non habillées, les peaux claires dénudées des personnages enchâssés dans leurs atours contrastent avec les parures sombres. Elles "tranchent" avec leur propre revêtement. Les cous et les mains d'ailleurs semblent avoir été tranchés par les pans précisément découpés du vêtement. Les chairs sont éclairées par les étoffes foncées. Leur austérité ne saurait cependant masquer quelques correspondances avec l'esthétique de la coupure et de la fracture du détail de la peinture flamande ou encore la grandiloquence exubérante des portraits élisabéthains ; impassibles et parés d'apparats qu'ils n'habitent pas. Nous retrouvons là quelques parallèles avec cette forme de théâtralité.

Les parures dont l'artiste revêt ses modèles, et le modèle lui-même quand il



III. 308. *Jean-Claude Silbermann diptyque*, 2008, Huile sur toile, 2 x (170 x 130cm)

émerge de son revêtement, sont soumises à une épuration formelle. Ce sont des figures de style, s'il ne rejoue pas la stylistique curviligne du modeleur Ingres, par exemple, sa stylisation serait plutôt de l'ordre d'une schématisation géométrisante. Le tapis sur lequel reposait *Jean-Claude Silbermann* est simplifié, transmué en une solide marqueterie plane.

Vérot raccorde les morceaux de peaux aux morceaux de tissus tout autant détaillés. Le portrait est d'un réalisme tapissé, né du rapiéçage de surfaces

picturales distinctes. Néanmoins, l'impeccable surfaçage de la toile ne se résume pas à un arrangement de plaques uniformes. Si sa peinture est lisse, l'artiste peint des plis, quitte à les réinventer. La cartographie de la figure est une organisation des plis des peaux et des vêtements. Les plis sont eux aussi schématisés, simplifiés, Vérot remarque des faux plis, sans épaisseur, sans repli, en ajoutant systématiquement deux valeurs : une teinte en-dessous, une teinte au-dessus. Le pli omniprésent, sauf dans le fond absolument sans accident, est une structure d'articulation autant qu'un motif. Le pli est célébration de l'arrangement de la figure, de sa mise en plis. « *Dessiner des plis, c'est bâtir un système de ruptures successives, c'est élaborer un système de plans [...]*¹ ». L'ensemble de ces portraits sont planifiés en faveur d'une organisation de plis. Les figures peintes résultent d'un montage, d'une composition d'apparences. Elles sont faussées dans leur travestissement de peinture, masquées dans leurs costumes. Les tons sourds privilégiés, cette même gamme chromatique rejouée dans de subtiles variations relève d'un maniérisme dépouillé. La sobriété exacerbée ne fait pas oublier l'élégance du parement. A la recherche de « *quelque chose d'élégant*² », l'artiste travaille le dandysme pictural. Ainsi reprend-il quasiment systématiquement le classique liseré blanc du col ou du revers de chemise pour créer une découpe franche et contrastée. Se côtoient des teintes faussement jumelles comme dans *Double portrait (Loïc et Anne)* [III.300], baigné des variations délicates d'une même gamme colorée. Se trouve reprise, semble-t-il, la même garde-robe déclinée différemment d'une toile à une autre. Le peintre s'insinue à tâtons dans les étoffes unies, jouant sur les demi-tons : noir mat, faux noir, noir satiné comme dans le costume sombre de *Mr. Piquiaud*. Les drapés stylisés sont des plages de peinture savamment agencées.

Parer, c'est disposer³.



III. 309. *Les jumeaux (détail)*, 2006, Huile sur toile, 180 x 200 cm



III. 310. *Les jumeaux (détail)*, 2006, Huile sur toile, 180 x 200 cm

¹ BARRAL Jacquie, « Plis et replis : dessiner un drapeau », in *Plis*, Figures de l'art n°1, Revue d'esthétique, publication de l'Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 1993-1994, p. 95.

² VEROT Anthony, Entretien, Mai 2009.

³ Du latin *parare*, *disposer*.

• DE-TAILLER. MONTAGE PICTURAL ET SURFAÇAGE

Chaque morceau est travaillé à part ; chaque partie est considérée comme un détail. Le détaillage rigoureux s'oppose à l'unité de la figure, « *le détail divise la figure en y imposant sa propre mesure [...] le détail [intervient pour] démontrer le réel ou encore le démontrer¹* ». Le montage pictural est ici démontage de la portraiture unaire en ce qu'elle est toute entière assemblage de pans peints comme autant de détails. Vérot articule autant qu'il divise. La figure est découpée à l'emporte-pièce et chaque pièce est peinte de manière distincte. Lorsqu'il "s'occupe" de tel ou tel morceau de peinture, le peintre collé à la surface de la toile, ne se préoccupe plus de l'ensemble. Le reste de la figure est néantisé. En ce sens, la dé-taille de Vérot est une forme d'abstraction. « *Il y a détail dès qu'il y a coupure, partage, dès qu'on sépare une partie d'un tout [...] le détail est un prélèvement abstrait²* ». Prenons le diptyque doublement morcelé de *Jean-Claude Silbermann* [III.307-308]. Un coup d'œil furtif et nous pourrions presque déceler des zones lacunaires : quelques pans de son écharpe rayée semblent être peints de la même non-couleur gris-neutre que le fond uni, ils donnent ainsi l'impression de ne pas avoir encore été achevés en peinture. Dès lors, les parcelles de l'écharpe désignées, clairement déterminées, pourraient être lues comme cases vides et par là-même percées du modèle. « *Le détail vient détailler et signifie donc "couper en morceau"*³ ». Les cols et manchettes des *Jumeaux* [III.309 ; 310] sont artificiellement détachés (telles des parties, « à part »), comme rajoutés après-coup, plaqués sur le modèle. « *De façon discrète, le détail tend à faire forme au sein de l'image et de sa belle totalité⁴* ». Les détails sont des points d'accroche, ils troublent la quiétude visuelle du spectateur. Iconoclaste par excès, le peintre éconduit notre regard dans un surplus de visibilité. Nous nous engouffrons alors dans les détails hyperboliques, figures de notre désir de voir. Chaque dé-taille oriente notre vision, déplace le regard du portrait, le lieu « d'où ça me regarde ». Les fragments peints deviennent regards, points d'intensité. Aussi décelons-nous, reportées, les prunelles sombres de *Mr. Piquiaud* [III.290] dans les éclats

¹ MORETON Myriam, *Du détail à l'ornemental*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, p. 50.

² PONTEVIA Jean-Marie, *Tout a peut-être commencé par la beauté. Ecrits sur l'art et pensées détachées*, Bordeaux, Ed. William Blake and Co., 1985, p. 227.

³ *Ibid.*, p. 226.

⁴ MORETON Myriam, *op. cit.*, p. 137.

ponctiformes des deux « trous noirs » des boutons-pupilles du veston ; de la même manière, les yeux verts de *Maëlle*, 2006 [III.313], retentissent comme ceux d'Argus dans les parements de l'étoffe ; les tons sourds d'un velours tressaillent ; le cuir d'un gant concentre à lui seul les forces d'un territoire pictural. Les détails redoublent le regard du portrait. Ce sont autant de coups d'œil, la transposition en « *regard de la peinture même [...] manières multipliées de faire de la peinture le regard du regard. Manière de tirer l'œil - de le tirer à soi hors de soi*¹ ». L'artiste ouvre des mondes de peinture qui, dans un retournement, se mettent à nous regarder.

En qualité de tailleur, Vérot est un amoureux du détail. Le détail se présente dans la disposition des plis, mais aussi dans les délicats ornements, les motifs en filigranes ou tons sur tons, à peine repérables comme l'écharpe brodée portée par *Anne* ou encore les motifs du pull de *Céline*. Les motifs semblent apposés, comme des calques appliqués sur les tissus auxquels ils appartiennent. Peints par-dessus, comme les lignes de la jupe d'*Elisabeth de profil* [III.315], ils annulent encore un peu plus l'épaisseur déjà niée du poseur. Le motif ornemental est motif d'abstraction. Il ouvre une surface de peinture détachée du reste de la figure comme la jupe léopard portée par *Martine Devarrieux* [III.304], morceau tapissé de formes que nous trouvons répétées dans le treillis de son dossier cannelé. Le motif répété est prétexte d'abstraction, il aplati et porte au-devant de la toile la parcelle peinte, comme un morceau de tapisserie. Non sans convoquer la toilette ingresque de *Mme Moitessier*, 1844-1856 [III.314], l'étole fleurie qu'arbore *Maëlle* [III.313], par exemple, découpe ostensiblement la figure qu'elle nivelle dans cette surface peinte. Le plus abstrait des motifs intervient de manière très récurrente, il s'agit de la rayure. Que de parures rayées : écharpes rayées portées par *Céline* [III.317], *Jean-Claude Silbermann* [III.307-308], *Olivier* [III.302], *Pierre*; cols et bords de manches rayés des *Jumeaux* [III.329], *Loïc* [III.300]; ou encore chemise à rayure revêtue par *Mme Viettel* [III.334]... La juxtaposition des bandelettes peintes rejouent en miniature les assemblages des plans picturaux dont procèdent les portraits. Les peaux (non parées des tissus peints), qui nous apparaissent excessivement ridées, sont autant de tissus, véritables étoffes plissées, froncées. Se déploie encore la figure du pli. Le pli devient parure de la peau, il recouvre, habille visages et mains. L'échafaudage de plis transforme les peaux en véritables drapés, drapés

¹ NANCY Jean-Luc, *Le regard du portrait*, op. cit., p. 77.

réalisés avec une nuance de plus que le reste de la figure, comme si la toile avait été surfacée par deux qualités de tissu. Les plis du visage de *Jeanne*, 2005 [III.301], se confondent quasiment avec ceux de sa chemise. Nulles pores ou incisions, les tentures lissées-plissées des épidermes sont des sur-faces, des secondes peaux. Le gant de *François au gant*, 2000 [III.292], pourrait être perçu comme la figure matérialisée de ce recouvrement pictural : enveloppe, mise en plis de la main qu'il pare et dissimule simultanément. Retournement, le gant est le négatif de la main découverte, il est d'ailleurs peint avec les mêmes teintes inversées (nuances de beige et ocre) que la peau dénudée de la main qui le tient. Les peaux plissées sont des masques derrière lesquels se dissimule le vrai visage du modèle. Mais y a-t-il encore un visage ? Le visage est devenu portrait par masquage. Ces masques clos (ultimes plis que sont les lèvres pincées), portés comme des parures, exacerbent le *persona*, c'est-à-dire la représentation du visage comme masque. La figure, sur-face, est substitut du visage, elle en est le masque. Rappelons en ce sens les trois fonctions du masque selon Françoise Frontisi-Ducroux : représenter, identifier, dissimuler¹.

Les figures peintes par Vérot sont des mises en forme des modèles conjointement dépouillés et revêtus du parement pictural. La ressemblance fidèle, la vérité de l'être sont dépassées pour leur formulation en surfaces. La surface épidermique est annihilée dans son revêtement, à l'instar des modèles d'Alex Katz soumis au transfert stylisé de l'artiste.

Ces portraits « *tout en plat*² » sont avant tout des figures de peinture³.



III. 311. *Maëlle (détail)*, 2006, Huile sur toile, 146 x 114 cm



III. 312. *Mr. et Mme Barberis (détail)*, 2007, Huile sur toile, 190 x 185 cm

¹ FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Du masque au visage : aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 1995.

² POMMIER Edouard, « le portrait tout en plat contre le portrait de trois-quarts », in *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, op. cit., p. 180.



III. 313. *Maëlle*, 2007, Huile sur toile, 146 x 114 cm



III. 314. Jean-Auguste Dominique Ingres, *Madame Moitessier*, 1844-1856, Huile sur toile, 190 x 92 cm, Musée d'Orsay



III. 315. *Elisabeth de profil*, 2007, Huile sur toile, 162 x 134 cm



III. 316. *Léonore*, 2007, Huile sur toile, 150 x 130 cm

4. Figures de peinture

« *Le portrait peint ressemblait à de la peinture, le portrait photographique ressemblait à quelqu'un*¹ ».

Dans l'exiguïté du minuscule atelier, une proximité est installée entre le peintre et sa toile. A partir de photographies sans qualité, l'artiste opère avant toute chose, semble-t-il, un savoureux travail de reprise en peinture et ainsi de déprise de la première prise (photographique). La peinture en ce sens est une contre-image. La première couche est appliquée avec une empathie au regard de l'information photographique. La seconde couche au contraire est conçue pour Anthony Vérot comme résistante : l'artiste s'y confronte, comme il se confronterait au modèle pour mieux le convertir. « *Une première couche pour aller contre elle*² » précise-t-il. Le modèle photographié est remodelé par le langage pictural. Séparé de sa réalité propre, il s'y trouve rassemblé en une figure de peinture.

Les êtres par lesquels Vérot se sent regardé, touché, ce sont les êtres de peinture. Les autres, il ne les voit pas, il les remarquera peut-être lorsque, sous son œil, ils seront déjà refigurés.

Le portrait peint, détaché de son modèle, constitue une réalité autonome. Dans cette dialectique, dissemblance et ressemblance dialoguent, creusant un peu plus la différence, accouchant d'un être propre, « *l'image-tableau*³ ».

Ces visages portraiturent-ils autre chose que la peinture elle-même ?

Ne convoquent-ils pas toutes les figures de la peinture ?

L'abîme du modèle dans sa reconvoction en signe pictural ne nous présente-t-il pas la même figure de peinture répétée ?

¹ MARESCA Sylvain, « Les apparences de la vérité », in *Le regard*, revue Terrain n° 30, 1998, p. 84.

² VEROT Anthony, Entretien, Novembre 2008.

³ Pour Jean-Jacques WUNENBURGER, l'« *image-tableau* » autonome et articulant ressemblance et dissemblance serait à distinguer de la copie, in *L'idole au regard de la philosophie des images*, Paris, PUF, 2001.

• CONSTRUCTION DU SUJET PEINTURE

Désengagée de toute quête ontologique, d'étude sur la vérité de l'être, la recherche engagée par Vérot serait plutôt celle d'une vérité de la peinture. Moins que le modèle lui-même, ce que l'artiste nous invite à regarder, c'est la peinture elle-même. C'est elle qui se montre, écartée du visage premier. « *Après tout, le sujet des toiles [...] est moins détruit que dépassé ; il est moins annulé au profit de la peinture nue qu'il n'est transfiguré dans la nudité de cette peinture*¹ ». La peinture serait chez Vérot un moyen de se retirer de son sujet. Le sujet désormais, c'est la réalité de la peinture, le déplacement qui s'opère entre le modèle (son évacuation) et sa mise en figure. « *Par-delà la similitude, le vrai travail est celui qui s'exerce sur la perte du modèle – ne représenter la réalité que dans son mouvement de déplacement vers la réalité de son démarquage – la réalité dans ses manques, ses hiatus. Dans ce qui la marque – épurer, expurger – le glissement du modèle vers son image et sa perte dans la réalité de celle-ci – un travail de déplacement, faire quelque chose de déplacé – là où le modèle se vide de son sens ; rupture du modèle, réalité [de la peinture]*² ».

L'artiste déplace et replace à la bonne place sur la toile, qui n'est plus celle de la juste forme. L'identification ne tient plus. Le report du modèle sur la toile, comme nous l'avons déjà remarqué, passe par une mise en plis qui obéit aux règles propres de l'œuvre, et non par une mise au carreau. La démarche d'Anthony Vérot n'a que peu à voir avec celle de Chuck Close par exemple qui fait de la photographie un tableau de la photo, remplissant un à un, aveuglement, les petits carrés de la grille orthonormée. Vérot, lui, démantèle la figure en morceaux distingués, en plages colorées, en plaques délimitées. L'ensemble des éléments distincts, les éléments du corps, du vêtement, du mobilier, se trouvent dotés d'une autonomie artificielle. Le démantèlement se trouve réunifié dans la composition picturale où, étrangement, tout se tient. De cette figuration reprise, le modèle n'en sortira pas indemne.

La vraisemblance, plus que la ressemblance, est dépassée pour des schémas de recomposition au sein desquels se déploient une rythmique (logique)

¹ BATAILLE Georges, *Manet, op. cit.*, p. 80 ; cet insert nous permet encore une fois de souligner des correspondances avec la peinture de Manet.

² TITUS-CARMEL Gérard, in *Hyperréalistes américains, réalistes européens, op. cit.*, p. 158.

interne, une géométrie visuelle ajustée, au détriment de la juste sonorité (du sonner juste) de la bonne forme.

Trop juste pour sonner vrai.

Dans son petit atelier, au plus près de la toile, l'artiste se détache de la belle unité de l'image précaire, il en agence les éclats, concentre son œil et son pinceau sur les différentes parties du corps : mise au point picturale sur un col, gros plan sur une main, un pan de veste, un visage. Un par un, les morceaux de peinture se rencontrent dans la reconstruction de la figure ; dénouement de précis montage, ajustement, collage des plans d'une netteté assurée. Les focalisations consécutives de notre regard de spectateur errant sur la toile remémorent le parcours poïétique de l'artiste metteur en scène des fragments travaillés distinctement. Successivement, ils arborent une mise au point absolue : pas de profondeur de champ, chaque pan se donne à lire sur un même premier plan. Lisibilité totale du surfaçage pictural.

La distance focale serait rigoureusement fidèle s'il ne fallait compter sur la distance justement, des éléments entre-eux dont les découpes précises annulent tout passage sensible. Comme pour parfaire la dislocation visuelle, l'artiste prend soin de laisser reposer chaque partie avant de s'atteler à sa mitoyenne : la syncope temporelle (r)assure la rupture. La "bonne forme" est déformée, les failles du visible dévoilées.

La figure figurée est organisée dans un jeu de formes et les agencements en sont parfois difformes. Le portrait de *Martine Devarrieux*, 2008 [III.305], par exemple, véritablement décapitée par la coupure excessivement rigide de son col bateau, comporte de remarquables incohérences. La taille réduite de ses mains et ses bras raccourcis comme rabattus sur eux-mêmes, « posent problème », les genoux eux, paraissent à leur tour énormes. Ces disproportions font résonner des origines photographiques. Le portrait est désolidarisé en éléments disjoints qui se heurtent. Les déformations ne sont pas cependant réductibles au seul photographique, elles dépendent aussi du déplacement de l'artiste qui, rappelons-nous lors des trois prises de vue consécutives : le corps entier, le visage et les mains, ne "zoome" pas, mais se rapproche réellement pour en délimiter les gros plans. Les trois données indépendantes s'y trouvent artificiellement réunifiées, les distances se télescopent. Ces réunions forcées creusent le rapport à la réalité dans le jeu des aberrations. De la photographie à sa reprise en peinture, la figure traverse les formes et en ressort transformée.

Revenons à *Double portrait (Loïc et Anne)*, 2008 [III.300]; les disproportions y sont exagérées, les mains sont hypertrophiées, la poitrine et le cou du personnage féminin sont invraisemblablement étirés. Si les parties du corps peint touchent celles de la chaise peinte, figure et chaise ne se soutiennent plus. Les éléments chaises permettent cependant d'asseoir l'artifice d'une théâtralisation frontale. Les deux modèles ne sont plus assis, ils paraissent bizarrement redressés sur des membres anormalement raccourcis et élargis, glissant au-devant du tableau, à la bordure duquel se retrouvent nettement alignés deux barreaux du siège, soulignant un peu plus l'abstraction du recadrage, dérive d'un excès de justesse. *Jacques Gairard*, 2008 [III.293], de face, lui non plus ne résiste pas à l'incohérence de la détaille. Son visage est énorme par rapport au reste du corps embouti, plaqué à la surface de la toile.

La figure humaine est un défi pour l'artiste, « *il souhaite que l'on accorde la même attention à la peinture qu'au sujet représenté [...]*¹ ». Le portrait est un prétexte pour résoudre un problème de peinture et si chaque modèle portraituré est ainsi saisi dans une articulation nette et précise, c'est à travers les décisions successives du peintre, monteur d'images. « *Car Vérot, et pour qui a un jour posé pour lui, c'est là une évidence, ne conçoit pas le portrait comme un miroir flatteur du modèle mais à la façon d'une exploration radicale des moyens de la peinture dans laquelle le sujet qui a bien voulu être capturé par son appareil ressort littéralement remodelé*² ». Les constructions artificielles, malgré leur dépouillement et leur extrême sobriété, sont d'une théâtralité hyperbolique.

Et si toute la surface est parementée de faux-plis, il n'est pas de faux plis dans la composition : tout tombe juste. Les modèles sont toujours extrêmement centrés, soulignant rigoureusement des lignes compositionnelles, les mains sont placées par rapport aux découpes des vêtements, tout est aligné, justifié (dans le sens de l'alignement forcé des lignes d'un texte) : rien ne dépasse. Trop justes pour être vraies, les figures peintes sont disposées, raccordées jusqu'à un certain degré d'abstraction. *Profil Jacques Gairard* [III.306] précise cette rectitude organisationnelle ; l'alignement est parfait, il remarque sans faille la diagonale, renforçant l'idée

¹ WAT Pierre, « L'autre », *op. cit.*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 7.

d'une architecture du corps ; les jambes du modèles en deviennent aussi droites que les pieds de la chaise.

Et si tout est parfaitement (parfaitement faux) et irréellement détaillé, c'est parce qu'il s'agit de « *ne pas leurrer*¹ ». La peinture doit tout montrer, les accords pris par l'artiste envers la figure peinte relèvent d'un désir de « *justesse*² » qui n'est pas celle de la vérité du modèle. L'articulation entre les éléments disjoints répond à une cohérence formelle et chromatique. « *Le visage s'estompe derrière la figure, la nature s'efface*³ » sous son remodelage de peinture. « *Son travail ne célèbre pas le triomphe du réel, mais celui de la peinture, en tant que monde en soi. Si ces portraits sont ressemblants, c'est à de la peinture qu'ils ressemblent, dans le sens où leur justesse se mesure non par rapport à un quelconque modèle extérieur, mais en rapport avec des modèles picturaux, soumettre son sujet à une harmonie interne au tableau. C'est à cette fin que le peintre s'empare du modèle et le remodèle : pour en faire de la peinture*⁴ ».

● ASSEMBLER/DISSEMBLER

L'artiste démantèle pour mieux reconstruire à l'intérieur d'un dispositif qui apparaît pour le moins classique. Et c'est au cœur même de ce classicisme détourné qu'opère la dissemblance : au sein d'une peinture vraisemblablement sans éloquence, dans une extrême retenue, les morceaux détaillés s'exposent hyperboliques et stylisés. Il y a une surenchère démesurée dans cet excès de mesure, une fissure de la figure.

La figure se donne à lire à travers un espace syncopé, telle une marqueterie picturale, dégagée de ses prétentions mimétiques, engagée par là-même dans les sphères de la dissemblance. L'artiste préoccupé par des jeux de rencontres formelles organise la toile en une scénographie de territoires limitrophes, cartographie d'espaces picturaux suturés, raccordés, se côtoyant sans se confondre. Il n'est pas d'ombre au tableau, ni de profondeur feinte. Le répertoire des formes détaillées auquel participe

¹ VEROT Anthony, Entretien, Novembre 2008.

² *Ibid.*

³ COURTINE Jean-Jacques, HAROCHE Courtine, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions*, op. cit., p. 104.

⁴ WAT Pierre, « L'autre », op. cit., p. 11-12.

également le fond monochrome s'inscrit dans un agencement de pures surfaces glissant les unes sur les autres, coulissant les unes à côté des autres. Une main posée (plaquée) raccorde parfaitement la dépression d'une manche et l'accoudoir d'un siège, une autre démesurément agrandie, exactement alignée sur la découpe d'une manchette, tranche irréallement le bord d'un pull. Les méplats contigus s'accordent en une organisation interne manifestement invraisemblable : comment cette pointe de col excessivement géométrique peut-elle s'imbriquer aussi justement dans le retour de la veste pour mieux se prolonger dans les côtes du lainage ? A défaut de sonner juste, les portraits d'Anthony Vérot exhalent, à travers une rythmique interne, la justesse d'une recomposition. Ils ouvrent un véritable dialogue tensoriel entre exigences figuratives et aspirations abstraites. La reconstruction irréalise la figure, remarquons-nous alors la subtilité de l'ordonnancement. Des rimes triangulaires sont repérables dans le portrait de *Maëlle*, 2008 [III.313], par exemple : les intersections contrastées des pans de l'étole claire avec la plage peinte d'un pull sombre laissent apparaître trois triangles de dimensions proches, le schéma triangulaire trouve une autre résonnance avec les muscles du cou qui forment à leur tour un triangle coupé par le col, répété à nouveau par l'échancrure de l'étole coupée à son tour par le bras.... Dans *Autoportrait en couple*, l'artiste décline la structure en pointe de son cou rejouée par l'ouverture de la chemise, prolongée à son tour à travers l'échancrure d'un col, répercutée dans la fermeture de la veste, repérée à nouveau dans le pincé de l'entrejambes. En outre, conformément à une logique symétrique, les mains des deux personnages (collés sur leur siège) sont étonnement placées à la même hauteur.

« *La peinture figurative est par définition un art de la transposition, toute peinture déforme à sa manière*¹ ». Les dispositions prises par l'artiste pour asseoir la figure dans des problèmes de peinture altèrent la vraisemblance pour d'invraisemblables et pourtant discrètes déformations ou incohérences. Ainsi, des morceaux peuvent être occultés lorsqu'ils "traversent" un élément contigu : lui barrant l'accès, il le coupe net. Dès lors, nous savons que les pans picturaux jamais ne se superposent : ils se côtoient dans la réduction de leur forme stylisée. Les non-sens repérés vont dans le sens de la justesse de l'esthétique d'assemblage du disjoint. La manche et la manchette sont

¹ DEGAND Léon, *op. cit.*, p. 129.

tronquées par l'autre main gantée plaquée au-devant de *François au gant*, 2000 [III.292]. Les pans tombant de l'étole damassée dans *Double portrait (Loïc et Anne)* [III.300], sont arrêtés dans leur tombé, sectionnés par les lignes droites de la chaise géométrisée à souhait, en bas desquelles ils ne réapparaissent plus. Une fois relevés, ces fragments manquants soulignent le processus de parcellisation (bris), relevant ainsi une certaine forme d'abstraction, sinon d'iconoclastie.

Il y a en effet une réelle tension entre réalisme et abstraction. « *Rien n'est moins réel que le réalisme* » dira Georgia O'Keeffe. Les articulations du peintre irréalisent le modèle portraituré. Nous pourrions évoquer une forme de réalisme abstrait pour qualifier la mesure picturale de ces figures peintes dans une approche fragmentaire. « *La forme réelle et le graphisme abstrait coïncident*¹ ». Chaque section détaillée est traitée avec la même précision stylisée, à la fois démesurée et dépouillée. Les détails ainsi creusés, exagérés dans leur dessin comme ceux des morceaux de chevelures peintes fil à fil ou des tissus à rayures, divisent la figure déjà morcelée en surexposant leur artificialité. Les pans de vêtements rayés reprennent le vocabulaire de l'abstraction géométrique déployé par Barnett Newman, Kenneth Noland ou encore Ellsworth Kelly. Ils s'appréhendent à part, détachés de la figure. Ces propositions hypnotisantes, tels les cols des *Jumeaux*, L'écharpe de *Pierre*, celle de *Céline* ou encore l'incroyable chemise de *Mme Viettel* [III.334], sont des dispositifs de séparation, ils évoquent aussi la fascination du peintre et le plaisir pris à ouvrager (comme on tisse) chevelures et rayures, procédant ainsi à une abstraction par isolement de la plage colorée et par soustraction de la figure. L'écharpe improbable, rayée blanche et noire de *Céline* [III.317], pourrait être envisagée comme un morceau autonome de peinture abstraite. Nous pensons alors à la rigueur géométrique de certains réalistes minimalistes parfois apparentés à l'hyperréalisme. Ce que nous nommons écharpe après-coup, échafaudage de bandelettes contrastées juxtaposées, fait écho aux vêtements peints isolés d'Eve Gramatski, résumés à travers un langage plastique privilégiant la rythmique des lignes au détriment de la réalité première. L'exagération et la précision, l'exagération dans la précision, les ajustements contrôlés et déformants, l'accentuation des traits

¹ ABADIE Daniel, « Fausses évidences et réalités de l'image », in *Hyperréalistes américains, réalistes européens*, op. cit.

démarquent la figure de sa réalité vers son abstraction. « Aussi réaliste qu'il puisse être (et, pourrait-on ajouter, parce qu'il l'est : parce qu'il s'attache à représenter les choses), tout art est abstrait, ou plutôt : tout art est un procès d'abstraction¹ ». L'abstraction du portrait est une forme d'évidement du visage. Le visage, le corps deviennent des structures architecturées. A l'instar d'un portraitiste comme Alex Katz, Vérot ne peint-il pas des « toiles post-abstraites² » ? Avec les profils, l'artiste accentue encore l'écart : la face découpée (décapitée) en effigie skiagraphée est comme écrasée à la surface de la toile. Le fond lui-même n'ouvrant aucun espace est une autre figure de la peinture : une pure abstraction monochrome.

S'il use des divers registres d'écriture, l'artiste œuvre à la résistance d'un genre pictural, celui du portrait. Attaché à la convocation de la figure, il reconvoque également de nombreuses figures du portrait. Leurs conventions se trouvent rejouées. Il en remémore toute une histoire.

● FIGURES MODELES

Dans son petit espace à peindre, l'artiste est entouré des figures peintes par d'autres, elles sont épinglées en cartes postales, toute une galerie l'accompagne : Le portrait de profil de *Jean Le Bon*, *Frédéric de Montefeltre* de Piero della Francesca [Ill.318], les portraits de Jean Fouquet, Memling, Van Dick, Philippe de Champaigne, le *Balthazar Castiglione* de Raphaël, les têtes de Bacon, Picasso, en passant par la *Famille Belleli* de Degas, les portraits de Ingres, Velázquez, Manet... Les poses qu'il fait pendre à ses modèles sont des reprises inconsciemment assimilées. Les portraits peints par Vérot laissent sourdre toute une mémoire de la portraiture. Il ne s'agit pas de reprendre la pose mais de se nourrir de la peinture des autres pour y puiser un langage propre, entre la délicatesse de Holbein et l'abstraction de Newman. Ces sont les visages des autres figures qui reviennent, « dans une sorte de prosopopée du prosopon³ » ; à travers dans une attitude référentielle non préméditée, Vérot reconfigure par exemple les personnages ingresques.

¹ PAYOT Daniel, *Effigies*, op. cit., p. 113.

² KATZ Alex, « Je peins des toiles post-abstraites », in *L'œil* n° 616, septembre 2009.

³ LAFARGUE Bernard, « Des figures du visage aux visages des figures », in *L'art des figures*, op. cit., p. 265.

Mr. Piquiaud [III.290], grave et étudié réincarne, inversé, comme dans un miroir, *Mr. Bertin*, 1832 [III.319]. A la manière d'Ingres, Anthony Vérot est fasciné par la ligne, la géométrisation du sensible, le détail, la stylisation jusqu'à la déformation, faisant éclater dans une transparence absolue les incohérences formelles, « *Le cinquième doigt de la main gauche de Mr. Bertin, isolé des autres et relié à la main de manière incertaine est ambigu : est-ce l'auriculaire exagérément écarté ou le pouce dans une position bizarre [...]*¹ ». *François au gant*, 2000 c'est aussi *L'homme au gant* de Titien, la posture de *Céline*, 2006 [III.317], n'est pas non plus sans reprendre quelques dispositions de certains portraits anglais... ; l'artiste va « *puiser ses moyens dans une histoire déjà ancienne*² » ; une histoire moderne aussi. Difficile en effet de ne pas évoquer les portraits au coloris retenu, à la facture lisse, exempts de psychologie, frappés de stupeur, de la nouvelle objectivité allemande ou des réalistes italiens de l'entre-deux guerres. Nous retrouvons la préciosité et la froideur de Mario Sironi, Christian Schad ou Georg Schrimpf par exemple ; mais encore les portraits-façades impassibles de *American Gothics*, 1930 de Grand Wood. Ne se répète-t-il pas quelque chose de l'étrangeté du portrait en couple *Mes parents*, 1924, De l'allemand Otto Dix (déformations photographiques, réalisme hypertrophié, monumentalité des mains) à travers *Double portrait* (*Mr. et Mme. Barberis* [III.321]), ou encore *Autoportrait avec Elisabeth* ? Tout un répertoire de la peinture se trouve reconvoqué pour faire encore de la peinture. La disposition des mains elle aussi trouverait des échos dans l'histoire du portrait.



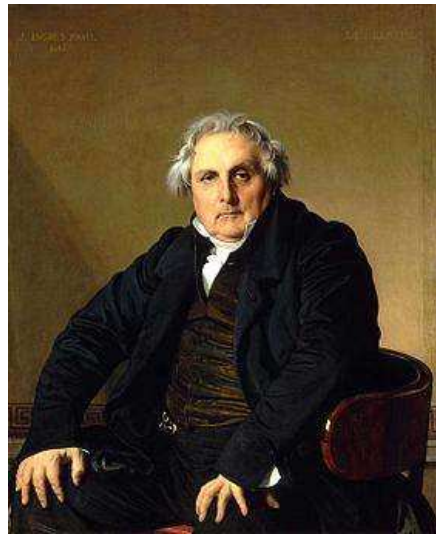
III. 317. *Céline*, 2006, Huile sur toile, 146 x 114 cm

¹ TERNOIS David, *Ingres : Monsieur Bertin*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1998.

² WAT Pierre, « L'autre », *op. cit.*, 15.



III. 318. Piero della Francesca, *Frederico de Montefeltre*, vers 1472, Huile sur bois, 47 x 33 cm, Florence, Galerie des Offices



III. 319. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Mr. Bertin*, 1832, Huile sur toile, 116 x 96 cm, Musée du Louvre



III. 320 Otto Dix, *Mes parents*, 1924, Huile sur toile, 118 x 130,5 cm, Musée de Hanovre



III. 321. *Double portrait (Mr. et Mme Barberis)*, 2007, Huile sur toile, 190 x 185 cm

• REPERTOIRE DU MEME

A la permanence de l'inexpression faciale correspond toute une chorégraphie de postures de la main. Dans la série des portraits se rejoue un répertoire de dispositions des mains. Les mains sont, chez Anthony Vérot, l'autre du visage. Elles lui répondent. Nous remarquons, par exemple, que la main plaquée et frontale est placée exactement dans l'axe du visage de *Mr. Piquiaud* [III.290], les mains énormes de *Maëlle* [III.313] correspondent parfaitement dans le tiers inférieur au visage distingué exactement dans le tiers supérieur. L'artiste peint d'ailleurs successivement visage et mains, les deux gros plans du corps à découvert. Ces deux morceaux émergent éclairés du surfacage sombre du corps et du fond architecturé. Vérot met l'accent sur les mains qu'il remarque ostensiblement. De par leur autonomie, elles en deviennent étranges, presque monstrueuses, comme celles entrecroisées de *Diptyque Jean-Claude Silbermann*, 2008 [III.307-308], alignées comme une rime sur les jambes croisées du modèle. Elles apparaissent comme des fragments rapportés de peinture, interchangeables, puisées dans un registre, comme on choisissait sa pose (et la disposition de ses mains) en fonction d'un modèle-type préalable pour un portrait-carte chez Disdéri ou les photographes de quartier du début du XX^{ème} siècle ; nous pensons aussi à l'inventaire des mains de Reynolds dans lequel le peintre-monteur puise pour les faire porter à ses personnages, comme on porte un gant. L'invariabilité du masque-visage remarque cette gestique du divers. Les combinaisons multiples des positions des mains sont les variations d'une autre figure de peinture. Evoquons également le défilé des agencements des mains peintes dans les portraits de Memling [III.322] en correspondance avec la typologie de la gestique manuelle chez Vérot.

Cette succession des poses comme des successions de rôles fait éclater, au cœur du jeu de la variation, la figure du même. N'est-ce pas toujours la même figure qui se trouve dépeinte, dans des postures et des costumes divers ? A qui Anthony Vérot fait-il porter ce même masque, greffe-t-il cette même peau, fait-il arborer ces différentes parures ?

A travers la répétition des toiles, c'est l'esthétique du même qui éclate. La position de *Mr. Piquiaud*, sur ce même siège, nous la retrouvons reprise par d'autres modèles quatre fois au moins. Pourquoi la répétition des couples ou

des diptyques sinon pour évoquer le dédoublement du même dans l'autre ? Le couple *Double portrait (Mère et fille)* [III.299], ne souligne-t-il pas la permanence du semblable dans la filiation ? Ne sommes-nous pas, au-delà des différences marquées, devant la même figure ?

La succession de ces « *différents-semblables*¹ » ne signale-t-elle pas la relation du peintre avec lui-même ? Chacune des toiles ne serait-elle pas pour finir, un autoportrait à travers lequel l'artiste se maquille, comme il rhabille et incorpore ses modèles ? « *Tout peintre se peint lui-même* » (Cosme de Médicis). Dès lors, c'est à travers la même figure de peinture que le peintre se peint. La mise en figure de l'autre est mise en conformité, même peau, même garde-robe, mêmes poses, mêmes sièges... même masque. Invariablement, c'est le même *persona* qui se rejoue. « *Le visage de l'un est devenu le visage de l'autre par une simulation où l'autre, cet autre est piégé, et comme englué, dans le visage double en miroir du même*² ».

Explorant la figure du même, Vérot interroge aussi la trouble figure du double.



III. 322. Hans Memling, *Détails de portraits*, 1470 -1485, Huile sur bois, 35 x 30 cm environ

¹ BARRAL Jacquie, « Portraits et autoportraits. Etude sur les effets de répétition », in *Figures de la répétition*, CIREC, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 1992, p. 31.

² MARIN Louis, « Grammaire royale du visage », *op. cit.*, p. 83.



III. 323. *Les jumeaux (détail)*, 2006, Huile sur toile, 180 x 200 cm



III. 324. *Autoportrait en couple (détail)*, 2007, Huile sur toile, 205 x 190 cm



III. 325. *Double portrait (Mr et Mme Barberis) (détail)*, 2007, Huile sur toile, 190 x 185 cm



III. 326. *Frédérique (détail)*, 2005, Huile sur toile, 146 x 114 cm



III. 327. *Maëlle (détail)*, 2006, Huile sur toile, 146 x 114 cm



III. 328. *François au gant (détail)*, 2000, Huile sur toile, 130 x 130cm

5. Doublures de peinture / Faces retenues.

• TROUBLES TRANSPARENCES ET DOUTES DU DOUBLE

« [...] *enchantement et malaise qu'on éprouve à [les] regarder*¹ ».

Les portraits peints par Anthony Vérot relèvent de l'invraisemblable, la vraisemblance est débordée au cœur même d'un travail où la mimésis face au modèle semblait être de premier ordre. Cet ordre de la ressemblance dépassé par les problématiques d'un ordonnancement pictural, le trouble face à ces visages frappés de catalepsie, reste intact. L'image dans la platitude qui la caractérise semble ne rien cacher de ce qu'elle montre : le démontage et le processus de montage pictural s'exposent, il n'est pas de leurre possible. Chaque morceau de peinture est surexposé, détaillé, clarifié, remarqué, à la surface de la toile en une mince couche de peinture lisse, dans une hypervisibilité exacerbée. Nulle opacité ne saurait donc travailler ces figures sans épaisseur, égalisées, superficialisées dans un même traitement uniforme. La lisibilité sans faille ne fait aucun doute. Le remodelage et les aménagements artificiels, aussi dépouillés soient-ils, sont aisément remarquables. Ces portraits ne sont pas les doubles cachés, idoles insidieuses en miroirs du même. Ils n'en demeurent pas moins étranges, suscitant de pair *enchantement et malaise*.

Inquiétantes étrangetés, ces figures de peintures, irréellement réelles dans leur apparente transparence, laissent éclater sous notre œil (démédusé) leur opacité constitutive. L'artiste creuse l'écart, remodèle la doublure, il ouvre la figure, il déchire le voile de Parrhasios.

Par quels moyens ces portraits peints, au-delà de leur transparence iconique, sont-ils troublants ?

Anthony Vérot ne fabrique pas des doubles, il ne se livre pas au désir d'imitation, mais se joue de la duplication ; la peinture est une doublure fausse, une figure de façade qui ne se substitue plus au référent auquel elle

¹ FOUCAULT Michel, à propos de l'Olympia de Manet, in *Ma peinture de Manet*, op. cit.

renvoie pourtant. La doublure est une parure réinventée (tel un gant) qui ne cache pas sa volonté de s'écarter, voire de s'affranchir du modèle premier. La figure comme doublure est une parade pour exposer l'absence de ce qu'elle habille. Les fausses doublures de l'artiste peintre ne redoublent plus rien. Autonomes et pourtant ressemblantes, elles nous invitent à entendre cette troublante différence. L'enjeu est bien de « *pratiquer la ressemblance en excès en même temps que l'invraisemblable déformation*¹ ». La doublure ne fait plus illusion.

Les opérations de démarcations au cœur de la ressemblance, nous les retrouvons de manière exacerbée à travers les œuvres où se trouvent doublées les doublures de peinture : les diptyques, les couples, mères et filles, et plus encore, à travers le tableau *Les jumeaux* [Ill.329]. L'artiste affectionne le double, le deux, le diptyque. Ce questionnement l'amène aujourd'hui à interroger le dédoublement spéculaire en introduisant discrètement miroirs et reflets dans ses dernières toiles.



Ill. 329. *Les jumeaux*, 2006, Huile sur toile, 180 x 200 cm

¹ WAT Pierre, « L'autre », *op. cit.*, p. 13.

Vérot se plaît à faire douter. Là où la figure du doute est la plus forte, c'est lorsque le modèle, déjà dissemblant de par sa reconvocation picturale, est redoublé par le dispositif lui-même. *Diptyque Jean-Claude Silbermann*, 2008 [III.307-308] ou *Diptyque Elisabeth*, 2005 [III.330], par exemple, jouent très clairement de ce dialogue tensoriel entre ressemblance et différence. Qu'est-ce qui différencie le portrait de *Silbermann* d'un côté de sa réplique identique, son autre dont il est à la fois matériellement séparé et visuellement indissociable ? La distinction est quasiment nulle. Elle apparaît plus affirmée dans *Diptyque Elisabeth* [III.330] qui procède du même dispositif : nous coulisons avec les rails tubulaires du siège de Breuer, d'une image à son double (nous hésitons entre glissement et symétrie). Nous glissons du même à son autre dont le regard aura dévié, sans bouger. Voilà la seule différence, le placement du point de lumière dans l'œil qui aura tout emporté. Le déplacement ne tiendrait donc qu'à un point de regard ? Les deux images quasiment identiques s'affrontent. Ebranlées dans leur duplication montée de toute pièce (c'est la même photographie qui sert deux fois de modèle, le peintre repique donc deux fois les mêmes accords inventés) ; les figures redoublées se mesurent entre-elles. Elles n'existent désormais qu'au regard l'une de l'autre. Quel est le modèle de l'autre ? Il n'est plus de modèle.

En accord avec la méthode conceptuellement programmée par Bernard Piffaretti, la figure du double célèbre l'« *état imparfait en regard "au modèle"*¹ ». Comment faire douter sinon en redoublant ? Piffaretti égare son modèle dans sa duplication. Ses toiles duelles qui ne sont pas des diptyques, il les appelait d'ailleurs *Peintures du doute*.

Redoublé, le modèle s'annule ; ne persiste que le doute comme un mouvement de balancier, dans l'ancre du *dubito*.

Les duplications imparfaites permettent à Vérot d'exposer le passage de l'un vers l'autre, du modèle vers l'altérité de sa doublure. L'espace entre les deux images est une césure immatérielle, un chiasme visuel, l'intervalle où se trouve matérialisée l'idée du passage, de la différence.

Le trouble éclate dans le décalage infime au cœur d'un excès de ressemblance. La figure peinte est une image rapportée, et ainsi, toujours déportée de son modèle. La gémellité de l'image affirme l'écart dans la ressemblance.

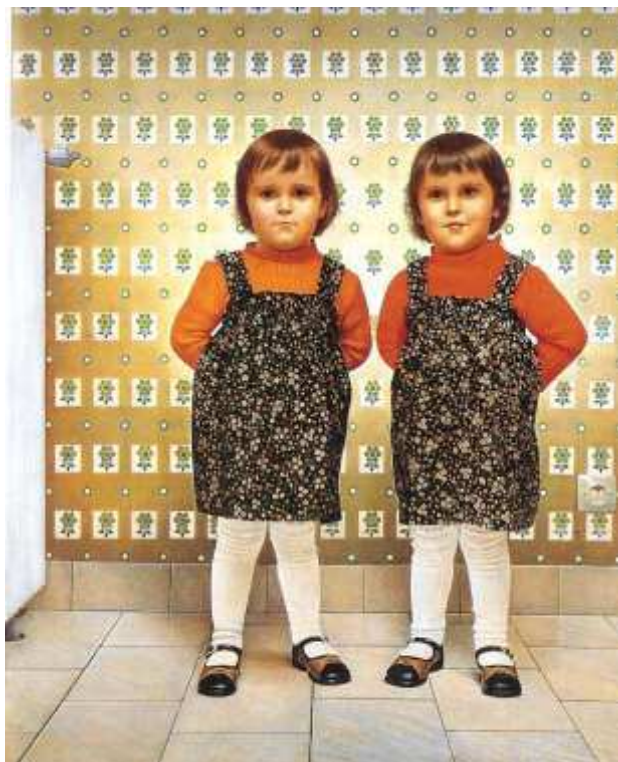
¹ PIFFARETTI Bernard, Notes de l'artiste, Décembre 2008.



III. 330. *Diptyque Elisabeth*, 2005, Huile sur toile, 162 x 114 cm chaque panneau



III. 331. Théodore Chassériau, *Deux sœurs*, 1843, Huile sur toile, 135 x 180 cm, Musée du Louvre



III. 332. Jean-Olivier Hucleux, *Les jumelles*, 1978-1979, Huile sur bois, 154 x 121 cm

Là où le doute atteint son comble, c'est lorsque le même et son autre cohabitent dans une seule toile. Ce n'est alors plus la même figure rejouée dans un espace temporel distinct. Ils se présentent en même temps, sur la même scène, ils sont donc deux *Les Jumeaux* [III.329] habillés à l'identique. Adoptant des postures différentes, les deux portraits couplés dans leur semblance, réunis en un point de contact comme un embranchement duquel ils se séparent, exhibent du même coup leurs différences. Avec *Les Jumeaux*, l'artiste met en scène le processus même de la portraiture : il montre l'écart plus sensible encore lorsqu'engagé dans une pratique de la ressemblance. Elaborant ainsi une « *ressemblance interne au tableau*¹ », avec *Les Jumeaux*, Vérot ne réplique pas le même, « *c'est l'altérité qui est le vrai sujet. En peignant la similitude apparente, l'artiste nous amène à aiguïser notre attention sur ces infimes différences qui font que l'un n'est pas l'autre, que ce n'est pas le même être*² ». Démonstration de la scénographie de l'ambiguïté et du trouble, cette toile est pour le peintre « *la peinture la plus fausse*³ ». Les jumeaux photographiés ont été largement retouchés en peinture. Ils donnent un visage à la doublure remodelée indépendamment du modèle. Evoquons en écho des *Jumeaux*, le plaisir du trouble retrouvé devant *Deux sœurs* de Théodore Chassériau, 1843 [III.331], ou, plus proche de Vérot, *Les Jumelles*, 1978-1979 [III.332], de Jean-Olivier Hucleux. N'est-ce pas là une manière de questionner le mécanisme de la reproduction comme redoublement et tout autant comme image de l'écart ?

Le doute procède du double, de son autonomie. « *Il suffit qu'il y ait sur le même tableau deux images ainsi liées latéralement par un rapport de similitude pour que la référence extérieure à un modèle – par la voie de la ressemblance- soit aussitôt inquiétée, rendue incertaine et flottante*⁴ ».

La doublure serait ainsi l'autre du double, son visage faussé.

¹ WAT Pierre, « L'autre », *op. cit.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 16.

³ VEROT Anthony, Entretien septembre 2009.

⁴ FOUCAULT Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, Fata Morgana, 1973.

• PRESENTEMENT ABSENTS

Même si ces visages portraiturés résultent de reconstructions visibles et d'aménagements artificiels, le réalisme qui répond à la détaille abstraite demeure des plus troublant. Cette contradiction relève de l'inquiétante étrangeté.

L'étrangeté s'immisce au sein de la ressemblance la plus extrême qu'elle fait ainsi défaillir. L'artiste n'a de cesse de compromettre une réalité première pour atteindre un certain degré de fausseté, révéler « *le côté improbable* » dit-il tout en pensant à Ingres. L'improbable jusqu'à une certaine forme de monstruosité. Lorsque le sujet est convoqué dans une précision démesurée, l'effet d'étrangeté est intensifié.

Les déviances et ajustement, aussi minimes soient-ils, désorientent d'autant plus que l'écart vis-à-vis d'un modèle réel et sa représentation est discret ; l'*unheimlich* n'affecte pas directement la vraisemblance du sujet représenté, « *car c'est bien de cet écart de la représentation par rapport au réel, en tant qu'il est minimal et qu'il ne porte pas atteinte à la crédibilité du représenté, que naît l'Unheimliche. Il n'y a d'inquiétante étrangeté que dans la mesure où le réel est expressément posé comme tel et où sa figuration ne représente qu'une déviance, la plus petite possible par rapport à la normale*¹ ». Les dissemblances discrètes de Vérot sont troublantes.

Comme devant les photographies de mannequins, 2001-2003 (de chair ou de plastique) de Valérie Belin, nous retrouvons quelque chose de cette indétermination entre vivant et inanimé, entre le visage et le masque. La confusion naît du visage devenu masque. Les mannequins de Valérie Belin se sont glissés dans la peau de leur personnage. Dénusés d'expression, une présence étrange se dégage de ces faces parées. Comme chez Vérot, les portraits nous foudroient du regard.

Cependant le masque de la perfection se serait affaissé pour un autre masque, celui de la mise en plis picturale. Ce sont les yeux qui créent l'équivoque. Les pupilles sont les seules parcelles brillantes de ces peintures atones. A l'instar des mannequins photographiés par Valérie Belin, les yeux luisent d'une lueur artificielle. Yeux de verre ? Le regard est douteux, dérangent, hypnotisant comme celui hyperbolique de Céline [III.317]. Y

¹ CLAIR Jean, « Metafisica et Unheimlichkeit », in *Les réalismes 1919-1939*, Paris, Ed. Centre Georges Pompidou, 1980, p. 29.

aurait-il un regard sous ce masque ? Y aurait-il quelqu'un derrière le parement qui nous suivrait du regard ? « *Le masque montre des yeux dans un visage découpé [...] le masque dissimule tout sauf (d'où la fascination jalouse qu'il exerce) les yeux nus, seule partie du visage à la fois visible, donc, et voyante, le seul signe de nudité vivante qu'on croit soustrait à la vieillesse et à la ruine¹* ».

Mais le masque du visage rompt avec la rigueur géométrisante du reste du corps. Les visages peints par Vérot ont ceci de monstrueux et de troublant qu'ils émergent d'un corps paré, surfacé, fixé, dont ils ne participent pas. Ils s'en détachent, ils échappent à cette architecture idéale. Dissymétrique, le visage peint se torsade, il tranche un peu plus avec l'immuabilité du reste du corps. L'artiste, s'il désassemble la figure, creuse la ressemblance du visage dans la remarque de ses traits. Cette exagération contredit la perception naturelle, elle produit de l'étrangeté. La ressemblance est dilatée par un travail de surenchère. La démonstration en est inquiétante. « *Autrement dit, peindre l'homme à sa ressemblance, le figer et le fixer dans sa ressemblance (déjà cadavérique) à lui-même reviendrait à le rendre inquiétant à ses propres yeux. Et si donc c'était par excès de ressemblance, plus que par déconstruction et défiguration, que le portrait me devenait étrange ? [...] C'est justement quand le portrait se met à ressembler à la ressemblance elle-même que s'introduit la dimension de l'inquiétante étrangeté²* ». Le surjeu de la ressemblance provoque de l'altérité.

Transparentes à l'œil, ces figures sont faussement évidentes. Elles sont à la fois clairement exposées et masquées dans leur hypervisibilité, « *comme si là où l'image est la plus élaborée, le rendu le plus achevé, l'illusion la plus trompeuse, ce n'était pas l'image qui surgissait dans sa rassurante proximité mais l'étrangeté de son être peint qui se manifestât. Comme si l'accomplissement du métier avait cessé d'être la récompense de la peinture pour en devenir l'énigme³* ».

L'apparente clarté se trouble d'opacité. Que retiennent ces visages qui s'exposent frontalement et impassibles ?

¹ DERRIDA Jacques, *Mémoires d'aveugles, L'autoportrait et autres ruines*, op. cit., p. 84.

² BUISINE Alain, « L'indéfigurable même », op. cit., p. 34.

³ CLAIR Jean, « Adorable leurre », in *Chroniques de l'art vivant* n°36, Paris, Ed. Maeght, février 1973, p. 16.

L'étrangeté découle aussi de cette hésitation entre une incroyable présence et une profonde absence indéfectibles à chacun des êtres portraiturés par l'artiste. Cette ambiguïté présence/absence, nous la retrouvons dans le *Gilles*, 1718-1719, de Watteau, et si parmi la galerie de portraits épinglés dans le minuscule atelier du peintre trône la reproduction de ce personnage énigmatique, c'est que l'artiste privilégie les figures du doute. En dialogue avec les portraits de Vérot, le *Gilles de Watteau* est corrélativement masqué et dépouillé dans une grande nudité. Ce personnage est emblématique, tout comme les figures deviennent des emblèmes dématérialisés et pourtant dotés d'une forte présence.

L'ambivalence est le mode sur lequel sont inscrites les refigurations de Vérot. L'absence qui mine le portrait est exacerbée encore lorsque le regard y est absorbé comme celui du *Gilles de Watteau* ; Jean-Claude Silbermann [III.336], Martine Devarrieux [III.305] sont des exemples frappants de ce regard absent.

En outre, des rapports d'analogie pourraient être soulignés avec les figures à la fois réalistes et irréelles peintes par Balthus. Les masques figés sans épaisseur de Balthus manifestent une présence dérangement en même temps qu'une étrange absence.

Les doublures troublantes du peintre reposent sur l'artifice de la mise en scène. Théâtrales, elles posent transparentes, en ne dévoilant rien d'autre que leur masque clos. Oxy-moriques, évidentes et impénétrables, ce sont des figures troublantes qui à leur tour, nous détaillent.



III. 333. Atelier de l'artiste, Paris, 2009

• FACIALITE ET REGARD

Faire « *un tableau qui fait face*¹ ».

Les portraits de face, redressés, centrés, graves, avant toute chose font face. Instantanément, la frontalité qui se déploie impressionne. La pression qui s'exerce sur le spectateur n'est pas de l'ordre de la fascination ; « *l'image réaliste [dans sa dissemblance] : le pouvoir qu'elle exerce sur le spectateur n'est pas celui de tromper mais d'impressionner*² ». Les portraits peints par Vérot sont frappants et le rapport de force imposé par une extrême frontalité témoigne d'une organisation théâtrale, soulignant encore une fois l'importance d'un dispositif scénique. « *La facialité ne relève pas de l'interfacial ordinaire*³ ». Le face-à-face est une figure de l'excès. Cette force de présentation révèle « *l'aspect abstrait de la théâtralité*⁴ ». La frontalité appartient au théâtre de la représentation. L'artiste cherche à imposer une image pour mieux saisir le spectateur. Le face-à-face s'impose.

Hiératiques, les figures impliquent le spectateur par l'adresse sagittale qu'elles lui décochent. Tout est mis en œuvre pour provoquer l'abord. Il n'est pas d'autre enjeu pour l'artiste que de l'aborder, c'est-à-dire le toucher, l'atteinte. Ce qui touche, ce qui atteint le spectateur, c'est avant tout le regard de l'être portraituré posant et qui s'impose. Le personnage dans toute la splendeur de sa planéité dévisage directement le spectateur. Lui répond tout aussi directement le regard du spectateur qui est pris dans le dispositif de représentation. Comme le souligne Michel Foucault à propos des toiles d'Edouard Manet, écrasées par une lumière frontale, nous sommes à la place de la lumière de face (du flash chez Vérot), « *nous sommes la source lumineuse, notre regard et l'éclairage ne font qu'une seule et même chose*⁵ ». La facialité du face-à-face, le *monstre incomparable* selon Malraux, finalement se concentre dans cette adresse. « *Le portrait engage dès l'abord un rapport : c'est même la peinture par excellence dont on peut dire qu'il y a un abord et qu'elle nous aborde [...] ce rapport qui fait le portrait s'articule en*

¹ VEROT Anthony, Entretien, Nnovembre 2008.

² POMMIER Edouard, *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, op. cit., p. 109.

³ MERVAUT-ROUX Marie-Madeleine (Dir.), *Art et frontalité, scène, peinture, performance*, Ligeia n° 81-84, Paris, 2008, p. 29.

⁴ FRIED Michael, *Le modernisme de Manet*, op. cit., p. 50.

⁵ FOUCAULT Michel, *Ma peinture de Manet*, op. cit.

*trois temps : le portrait (me) ressemble, le portrait (me) rappelle, le portrait (me) regarde*¹ ». Ce déroulement de la figure pour son regarder, sa puissante frontalité, implique malgré lui le spectateur, et le met en représentation. Le face-à-face est un affront du regard, « *entre ce regard et le regard porté sur lui, le nôtre : là est le lieu authentique de l'affrontement*² ».

Nous sommes frappés devant les figures peintes par Vérot, telle la troublante *Mme Viettel* [III.334], par l'acuité instantanée du regard volontaire. Le tableau est entièrement organisé autour de l'intensité dérangeante et presque hypnotique du regard. Il s'agit de retenir le regard de celui qui regarde dans une théâtralité où ne se joue rien d'autre que l'exposition du donné à voir.

Avec *Diptyque Elisabeth* [III.330], Vérot expose la pliure de l'image et le déploiement du faire face : deux photogrammes picturaux ; intervalle entre les toiles/chiasme visuel, clignement. L'espace d'un instant, le portrait nous regarde.

Dans cette césure, l'éclat de l'œil devient regard, dédoublement, déplacement pupillaire, un éclair : tension vers. Ce glissement ou cette ouverture de l'œil absent pour le même regardant ont le pouvoir de faire lever les yeux. Cette ouverture, de l'absorbement à l'apostrophe, est aussi celle de *Diptyque Jean-Claude Silbermann* [III.307-308]. Quant à la succession photogrammatique des vingt-quatre toiles de *Polyptique, Une seconde de cinéma (Nathalie)*, libérée de l'ordre du temps, elle est une mise en scène de cet instant du dépli. Les hiatus spatio-temporels de la séquence, clin(s) d'œil à l'influence cinématographique, nous entraînent à la croisée des regards, là où s'exerce, cristallisé dans le face-à-face, le pouvoir du regardé sur le regardant.

Dans un battement du temps, le visage peint fait face. Avec *Polyptique, Une seconde de cinéma (Nathalie)*, 2005 [III.294], le spectateur fait l'épreuve du lever de regard, ne pouvant maintenir son propre regard glissant d'une face à son autre indissociable.

« *Les portraits doivent faire face* » précise l'artiste, en-deçà de toute narration, dans leur présence désarmante.

Le face-à-face est-il pour autant affranchissement de la surface ?

¹ NANCY Jean-Luc, *Le regard du portrait*, op. cit., p. 32.

² BACHERICH Martine, « L'intrigue visuelle. A propos de Manet », in *Le champ visuel*, Paris, Gallimard, Nouvelle revue de psychanalyse n° 35, op. cit., p. 194.

La force du regard adressé n'expose pas la figure au-delà de sa surface d'exposition. Ce sont des visages-clôtures qui ne dévoilent rien de l'intériorité du modèle et, dans leur faire-front, résistent à toute capture. Le face-à-face garanti le trouble dans la distance qu'il instaure. Les yeux, les pupilles fixées, exagérément rendus des portraits, sont des points de séparation, des portes closes. Un seuil infranchissable restitue les figures peintes inaccessibles. Notre regard se heurte à l'écran superficiel dans le lequel le modèle peint est tout entier paré. Devant ces faces, telles des façades, il n'est pas de passage. La figure demeure étrangère. Nous reconnaissons l'être peint désormais ailleurs tout en étant présent à la surface de la toile : *still face*, le visage est impassible, il est « *étrangeisé en une face*¹ ». Les faces au regard excessif, dans leur dépouillement froid, dénuées de toute expression, sont déconcertantes, « *si bien que de cette attitude hallucinée, nous pouvons dire que le sujet nous est, dans le même temps, donné et retiré*² ». Le visage, revers du portrait, est effacé dans la survisibilité de la surface, il est dérobé par sa monstration en figure de peinture. L'excès provoque le retranchement du visage, son extranéité. L'évidente transparence se trouve par-là même enrayée. L'être portraituré devenu façade de peinture est mis au secret dans l'extrême visibilité de la simplification esthétique, tout comme le visage est dissimulé derrière les plis de la peau outrageusement remarquée. La façade, c'est la séparation en surface.

Paradoxalement, « *dans un même mouvement, l'objet [le sujet], s'offre dans sa familiarité la plus grande et dans son étrangeté la plus trouble, dans son immédiateté et son éloignement*³ ». Les façades transparentes proposées au regard par Anthony Vérot maintiennent la distance dans leur proximité-même. Si la peinture est destinée à être vue, les figures entretiennent au-devant de la scène une opacité énigmatique ; la radicale étrangeté naît de la supposée proximité d'une visée directe : obscures évidences. « *Le mystère n'est pas derrière les choses, mais à leur surface, et un secret est d'autant plus celé qu'il s'expose à tous les yeux, mais reste indiscernable*⁴ ».

La fascination du double est dénouée, le modèle est écarté dans la tension de sa refiguration, retranché derrière son appareil énigmatique, retiré dans

¹ LONGUET-MARX Anne, in *Art et frontalité*, op. cit., p. 50

² BATAILLE Georges, *Manet*, op. cit., p. 74.

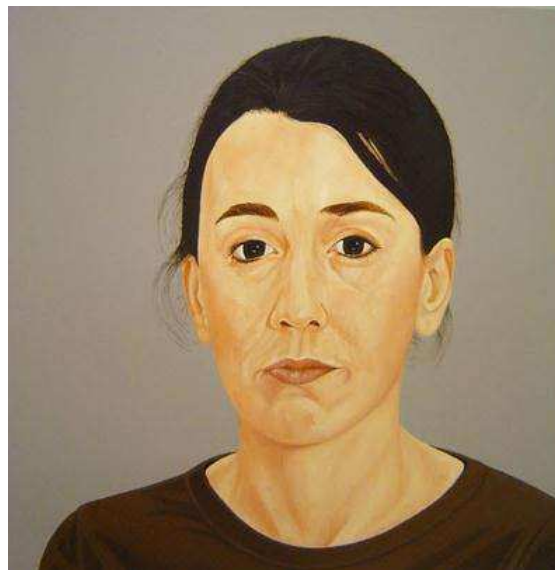
³ CLAIR Jean, « Adorable leurre », op. cit., p. 16.

⁴ MARIN Louis, *Philippe de Champaigne*, op. cit., p. 16.

son indifférence inexpressive. « *Regarder, ce serait prendre acte que l'image est structurée par un devant-dedans : inaccessible et imposant sa distance, si proche soit-elle*¹ ». Le modèle du portrait est maintenu à distance dans sa représentation, il y est visuellement absent, séparé, mystérieusement inaccessible ; sa présentation rapprochée en surfaçage pictural produit ainsi « *une souterraine étrangeté ou extranéité*² ».



III. 334. *Mme Viettel*, 2004, Huile sur toile, 162 x 130 cm



III. 335. *Polyptique, Une seconde de cinéma (Nathalie)*, Détail, 2005, Huile sur toile, 24 x (60 x 60 cm)

¹ DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 192

² *Ibid.*, p. 104.

- **Mutisme et retrait**

« *Le visage doit avoir le lisse et l'aplomb de la façade et ne jamais laisser transpirer ses humeurs*¹ ».

A l'étrangeté hiératique des figures peintes par l'artiste répond leur mutisme insoluble. Inexpressives, lèvres pincées, elles posent dans le silence du port majestueux. Leur gravité, celle de *Mr. Piquiaud* [III.290] par exemple, est celle d'une certaine *nobilitas*. Impassibles, elles évoquent l'impénétrable du visage royal, « *le roi doit présenter à tout instant un masque impénétrable. La fixité, l'opacité, la vigilance du visage royal sont l'incessant rappel de sa puissance*² ».

Leur profonde concentration leur confère une puissance de retrait. L'adresse du regard, sa surexposition, est enrayée par le mutisme de leur contenance. A la manière des portraits de Manet, « *en même temps que le spectateur est ainsi sollicité par le fait que les visages se tournent vers lui, il est tenu à distance par l'inexpressivité des regards. Le contenu de ces regards déçoit donc l'attente que la direction de ces regards fait naître. Un rideau est comme tiré qui empêche la communication des consciences ; il ferme la scène sur elle-même, en excluant le spectateur*³ ».

Les portraits de Vérot sont indissociablement apostrophe et retrait, en même temps qu'ils sollicitent le spectateur, ce dernier est éconduit par une adresse qui reste sans réponse, maintenant l'étrange impression d'une absence au cœur d'un pur prétexte à figurer. Il n'est pas d'autre intention que celle de figurer le retrait du visage, en dehors de toute narration, de toute expressivité. Tout montrer et ne rien dire, Vérot excelle dans l'art de (faire) taire. « *Tout être posé muet devant nous s'impose*⁴ ». La figure impose un recèlement silencieux, à l'instar des portraits énigmatiques et frontaux de l'Égypte ancienne, « *l'absence d'expressivité prive ces portraits de toute autre*

¹ LAMARCHE-VADEL Bernard, *De la Duplicité, Les figures du secret au XVII^{ème}*, Paris, Ed. la Différence, 1994, p. 74

² COURTINE Jean-Jacques, HAROCHE Claudine, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions du XVI^{ème} siècle au début du XIX^e siècle*, op. cit., p. 231.

³ FOUCAULT Michel, *Ma peinture de Manet*, op. cit., p. 78.

⁴ BAILLY Jean-Christophe, op. cit., p. 151.

dimension que celle de figurer ou d'être [...] ils ont quelque chose d'impersonnel [...] ce qui est peint, ce n'est pas le sujet, c'est la personne, c'est le *prosopon* même... le portrait encore une fois, est le nom du visage – il n'en résout pas l'énigme, mais la nomme et la montre [...] tels sont bien les portraits du Fayoum, qui rendent l'impossibilité de rendre le visage et qui se rendent à cette résistance avec les moyens d'une attention extrême [...] ¹ ». Le visage qui se tait est, pour reprendre encore Jean-Christophe Bailly, une butée de l'évidence. Le silence de leur gravité est indéchiffrable. La figure est un masque inexpressif derrière lequel se retire le visage. « *La figure c'est ce qui fait signe dans le visage : ce qu'on y montre et ce qu'on y cache, ce qu'on peut y reconnaître et y décrire. En-deçà de la figure, le visage s'échappe, comme une énigme*² ». Le mutisme et l'absence délibérée d'expression, l'absence de signe de quelque présence renvoient à une posture résistante. Se taire, c'est se maîtriser, se posséder, fut-ce dans une austérité spectaculaire, les figures n'en demeurent pas moins muettes : retirées en elles-mêmes, silencieuses et absentes, imprenables. « *Il y a dans la parole le danger d'une dépossession de soi, [...] jamais l'homme ne se possède plus que dans le silence : hors de là, il semble se répandre, pour ainsi dire, hors de lui-même et se dissiper par le discours ; de sorte qu'il est moins à soi qu'aux autres*³ ». Le modèle se retire, voilé dans le mutisme de la figure qui ne donne aucune prise et qui jamais ne montre son visage à découvert. Ce sont des effigies du secret retenues dans leur contenance. Le mutisme exacerbé cache mal un art de la parure, entre simulation et dissimulation. Le masque opaque de la contenance est comme un bouclier facial uniformisant qu'a fait revêtir l'artiste à chaque être singulier. Les masques impénétrables, inexpressifs des figures de Vérot génèrent « *une présence faciale dramatique*⁴ », insaisissable, inexplicable. « *C'est l'autre que peint Anthony Vérot : c'est l'altérité de l'Autre, cette part irréductible qu'il capte en tableau*⁵ ». Impénétrables, ces *apostrophes muettes*, concentrées dans l'espace de la toile, disent l'être-là de leur *prae-sens*. Leur silence (leur repli) fait place à la voix de la peinture qui (s') élève dans les moindre détails, criant déjà victoire du manifeste sur le latent, la figure refigurée, secrètement exposée dans

¹ *Ibid.*, p. 145, 152, 153.

² COURTINE Jean-Jacques, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions du XVI^{ème} siècle au début du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 47.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ SLOTERDICK Peter, *Bulles Sphères I*, Paris, Fayard, 2002, p. 205.

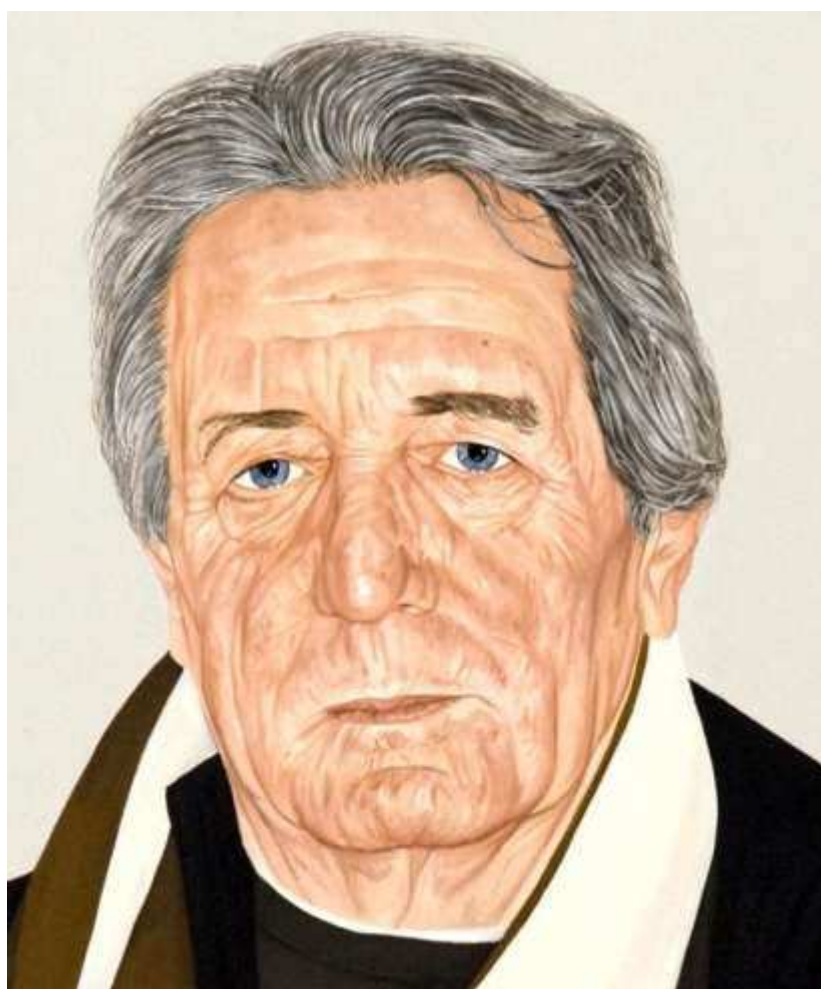
⁵ WAT Pierre, « L'autre », *op. cit.*, p. 15.

l'excès de visibilité. Rejoué dans la mise en scène picturale, voilé dans la transparence des plages colorées, le visage résistant nous adresse, au seuil d'une limite infranchissable, la promesse toujours retardée du dépli. Double-face que Vérot articule si bien ; maintenues à distance dans une remarquable proximité, les recompositions picturales suspendent notre ravissement. Alors, la figure exhalée/retirée laisse éclater l'incommensurable évidence d'une présence indéchiffrable. « *L'essence de l'image est d'être toute dehors, sans intimité, et cependant plus inaccessible et mystérieuse que la pensée du for intérieur, sans signification, mais appelant la profondeur de tout sens possible ; irrévélée et pourtant manifeste, ayant cette présence-absence qui fait l'attrait de la fascination des Sirènes*¹ ».



Ill. 336. Jean-Claude Silbermann diptyque (détail), 2008, 2 x (170 x 130cm)

¹ BLANCHOT Maurice, cité in BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, op. cit., p. 272.



CONCLUSION

« Regarder implique un retour. Un retour de regard à l'origine de sa garde, sans lequel elle se détend [...] Non pas seulement un retour en-deçà de la chose à voir et qui n'est pas là : un retour à la possibilité même de tout surgissement ».

Henri MALDINEY, *L'art, l'éclair de l'être*, p. 355

Quelles figures pour quelles reconfigurations ?

Reprenons, sans pour autant produire une synthèse exhaustive, les figures convoquées dans notre recherche et leurs appels à figurer dans des faire-face et des désistements. Précisons à partir des analyses précédentes, les relations suggérées, les problématiques et les dispositions communes que nous avons relevées à partir des orientations plastiques singulières. Si nous avons retenu comme méthode, une étude « par cas » afin de sonder les objets plastiques de notre corpus dans des parcours analytiques invaginant, privilégiant ainsi un cheminement qui révèle l'expérience esthétique, nous souhaitons pour conclure, circonscrire quelques questionnements fondamentaux en rassemblant les postures artistiques. Quelles figures pour quelles écritures iconoplastiques ? Quelles sont les conditions de leur donation, comment se donnent-elles au regard ? De quelles élaborations poïétiques découlent les œuvres retenues ? Quels sont les enjeux sémantiques et esthétiques des pratiques de l'affaiblissement et de l'excès, deux modalités de l'effacement, lorsqu'elles se rapportent à la figure humaine ?

Reprenons donc les figures-sujets que nous avons rappelées : les figurants, les invisibles, les disparus, les revenants, les transparents, hommes de l'ombre ou êtres proches qui se présentent sous leurs traits singuliers bien qu'assourdis à travers les dessins et peintures de Jean- Marc Cerino ; la figure humaine qui traverse tout l'œuvre de Gerhard Richter dans des autoportraits et portraits aux singularités dissoutes, portraits d'intimes ou d'anonymes, de face, de profil ou même de dos ; vingt-cinq redépositions de soi-même avec la série d'autoportraits photographiques de Jacques Damez ; les faces autoplastiques d'Arnulf Rainer et ses autres têtes de caractères grimaçantes et masques mortuaires qui sont autant de figures défigurées ; les impossibles figures de cadavres photographiés par Andres Serrano ; et les faces insondables autant qu'inexpressives des poseurs peints par Anthony Vérot. Les figures humaines ainsi figurées se donnent le plus souvent de face et centrées. De profil parfois et plus rarement de dos, elles soutiennent dans la frontalité de leurs conductions plastiques, un cadrage facialisé et ne cessent d'engager avec nous, regardeurs, des face-à-face. En ce sens, l'ensemble photographique de Jacques Damez, *La vingt-cinquième*

heure, est révélateur ; tirées à l'échelle de l'auteur-sujet, les photographies nous font rejouer dans l'expérience esthétique, l'épreuve du vis-à-vis troublant/troublé. Et lorsque l'ensemble est présenté dans sa totalité¹, dans un agencement concentrique des tirages détachés du mur de l'espace d'exposition, nous sommes tour à tour cibles et pointeurs.

Comment les figures étudiées se montrent-elles dans leur faire face ? Au fil de nos recherches, nous avons pu repérer des registres divers de donation des figures au premier regard (regard premier qu'il sera constamment question de renverser, comme on reprend sa garde) ; de visibilités dérobées, à celles, débordées d'une évidence non moins troublante. Nous glissons de représentations qui assument la défaillance de leur lisibilité en organisant « le décevoir » vers d'autres mises en figure coruscantes et offertes sans entrave au regard. Nous considérons ces deux régimes antagonistes comme deux formes complémentaires d'ordonnement du retrait que nous appelons également effacement. L'intérêt accordé à l'expérience de la donation éclaire ainsi notre engagement de spectateur motivé par l'échange et la rencontre.

La première partie nous fait appréhender le registre de la défection et du désistement en abordant les figures évidées de Jean-Marc Cerino dont l'extrême ténuité nous laisse « dans le blanc » et esquive toute tentative d'identification. Eprouvons-nous alors les êtres peints comme surexposés, c'est-à-dire retirés, à la limite de toute visibilité. Ces propositions picturales défectives font écho aux portraits et autoportraits éclipsés de Gerhard Richter et Jacques Damez qui ne sont pas non plus sans entraver les regards en instaurant l'indécision par l'exposition de leurs surfaces troublées. Difficilement saisissables par l'œil, ces dernières se défilent dans un flou plus ou moins sensible. Les figures peintes ou photographiées sont estompées, insaisissables dans leur affaiblissement iconique constitutif alors même que leurs apparitions fantomatiques et ombreuses peuvent supporter une certaine densité. Chez Gerhard Richter, les êtres portraiturés se refusent parfois doublement à travers des regards fuyants ou absorbés, des postures de retournement et tout autant d'autres stratégies d'éviction comme la dorsalité.

¹ Exposition de l'ensemble à l'Embarcadère, Lyon, 1993.

Les faces et têtes traitées par Arnulf Rainer quant à elles, de face comme de profil, se donnent ostensiblement brouillées et caviardées. L'extrême visibilité est celle des éléments défigurants des rehauts aveuglants. Ce que nous voyons dans un premier temps, ce sont les écritures masquantes plus ou moins dramatiques qui font le procès de figures sous-jacentes enfouies, elles aussi dérobées, non pas à travers un affaiblissement iconique mais dans une surenchère de rehauts scripturaires divers.

L'outrance des éléments remarquants et conjointement dissimulants renvoie à la visibilité démesurée des photographies d'Andres Serrano et des toiles d'Anthony Vérot. Avec ces dernières, il n'est plus question de dérobage mais d'assignation et de confrontation. Ces œuvres se présentent évidentes, et tels des appâts, ordonnent qu'on les regarde ; en ce sens, elles semblent aménager notre propre prise de vue. Les gros plans de cadavres font brutalement effraction dans le champ du montrable. Devant ces grands cibachromes, c'est d'abord Méduse qui refait surface en organisant sans détour, sidération, ravissement et simultanément révulsion. En forçant ainsi l'accès au visible, ces figures excessives, frontales et puissantes, sont autant d'affronts mortels qui nous changent dans un premier temps, en transis. Les portraits hiératiques et magistraux peints par Anthony Vérot désarment également le spectateur qu'ils dévisagent de leurs faces insondables. La facialité, dans son excès semble arranger la prédation. Tout est donné à voir, en surface, sans défaillances, dans une véritable momification spectaculaire qui est aussi puissance de sidération. Ces figures humaines dans leur conversion iconique se donnent comme des façades et s'imposent dans une austérité spectaculaire faite de teintes sourdes et de peinture mate.

Les chromatismes des œuvres abordées, et tout autant leur achromie, remarquent les deux modalités divergentes de leur donation. Ainsi, si les images dérobées dans un affaiblissement iconique se présentent le plus souvent comme blanchies, anémiées, grises, ou encore à travers des couleurs passées, comme diluées ; les figures excessives peuvent s'afficher vivement colorées en teintes saturées, mais aussi dans des clairs-obscurs remarquables.

Représentées dans des dispositifs figurants singuliers, comment les figures humaines reconvoquées reviennent-elles ? Les œuvres étudiées résultent d'opérations de transferts que nous avons pu détailler. Elles sont à lire sur

le mode du relevé, dans une portée poïétique orientée par des techniques de report mais également dans une acception esthétique de la relève. Jean-Marc Cerino par exemple, œuvre la prise en charge des figures invues en refusant toute forme d'aveuglement ; à travers d'autres enjeux sémantiques, Andres Serrano avec la série photographique *The morgue*, fait remonter au visible l'interdit du corps chu en faisant revenir les figures de cadavres en pleine lumière de manière transgressive. L'opération de transfert est ici le franchissement d'un seuil. Les pratiques plastiques analysées procèdent par transferts et reprises. Ce sont des pratiques de l'indirect. Les sujets-modèles des artistes de notre corpus sont amenés à faire figure de manières détournées. Jean-Marc Cerino, Gerhard Richter, Anthony Vérot et même Arnulf Rainer, se déprennent d'images photographiques premières pour corrompre la dimension mortifère du photographique, éconduire la fixité du masque, inquiéter l'excès de ressemblance mais aussi court-circuiter la prise de vue directe, le face-à-face avec le modèle : le transfert comme principe de séparation pour faire revenir en figure. En passer par la photographie pour la dépasser, la reporter, la transporter *via* d'autres médiums dans des reconductions graphiques ou picturales : au-revoir. La photographie, affirme Richter, « *je ne l'ai pas prise comme un substitut de la réalité, mais comme une béquille face à cette dernière*¹ ». Reprendre et transférer dans le remontage pictural : il s'agit bien pour Anthony Vérot de remodeler la prise de vue intermédiaire pour une figuration reprise et dissemblante dans un excès de ressemblance. Les cheminements plastiques partent d'images pour mieux les distancier et faire revenir le sujet figuré dans des opérations d'écarts comme autant d'élaborations secondaires : revenir par d'autres moyens ou encore à partir d'images souterraines sur lesquelles intervient après coup Arnulf Rainer pour mieux les déborder. Etre soi-même en attente de transfert pour une translation immobile, tel est le dispositif de *La vingt-cinquième heure, l'autoportrait inaccessible*, élaboré par Jacques Damez : répéter, reprendre tout en refusant la prise, rappeler après-coup, condenser et décanter dans une mise en réticulation pour une nouvelle figure... refaire surface.

Faire remonter au visible, c'est aspirer à d'autres visualités en travaillant les surfaces. Nous nous sommes attachés aux traitements des surfaces, à leurs

¹ RICHTER Gerhard, « Entretien avec Peter Sager, 1972 », in *Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens*, op. cit., p. 69.

gestations, leurs sédimentations, leurs ensevelissements, leurs brouillages, leurs balayages, leurs outrages, leurs recouvrements en sur-faces, leurs doublures superficielles ; nous avons sondé les superficies comme les épaisseurs. Dès lors, avons-nous remarqué les opérations d'estompage, de brouillage et autres dissolutions des surfaces picturales chez Gerhard Richter qui, avec maîtrise, peint les défaillances optiques sur la figure représentée : flous, diffusions, voiles, verres striés, rideaux, jusqu'aux chaos visuels non moins superficialisés. Ces procédures de dégradation des surfaces dialoguent avec les sur-figurations d'Arnulf Rainer qui ne cesse d'abîmer en les rehaussant, les surfaces déjà informées photographiquement, par de multiples écritures secondaires palimpsestueuses. L'artiste s'attaque avec plus ou moins d'empathie au substrat qu'il étreint autant qu'il agresse à coups de craie grasse, pointe sèche, gifles de peinture ou d'onguents picturaux colorés. Ce sont des contre-images qui se surimpressionnent aux surfaces affectées. Les rehauts débordent la face sous-jacente, ils la surchargent parfois jusqu'à l'inhumer. C'est également la voilure, non plus sur le mode de la surenchère mais sous le régime de la décantation qui se donne à voir avec les figures en pied effacées en divers degrés chez Jean-Marc Cerino et Jacques Damez. Tous deux questionnent une dermatologie de la surface en composant avec des temps de dépositions de pellicules de matières ténues pour épaissir des traces : feuilletage, structures pelliculaires, couches, stratifications, palimpsestes. Les enveloppes de matière dérobantes sont aussi bien picturales que photographiques pour « *laisser se produire les sédimentations, attendre que les épaisseurs se constituent, faire que l'enfouissement transforme, porte gestation d'une nouvelle figure*¹ ». Anthony Vérot et Andres Serrano eux ne reviennent pas après-coup sur les surfaces mais organisent directement d'autres formes de parements en photographiant ou en peignant drapés et tissus, mais également par le traitement des peaux comme des vêtements : manières de faire écran, surperficiellement. Les éclairages servent aussi de parades au photographe américain comme autant de fards ou de secondes-peaux qui masquent les peaux et les transfigurent picturalement. Anthony Vérot ne semble travailler qu'en neutralisant les profondeurs, sa peinture relève d'une esthétique de la

¹ DIDI-HUBERMAN Georges, *La demeure, la souche. Apparentements de l'artiste*, Paris, Ed. de Minuit, 1999, p. 139.

platitude. Il dépouille à l'extrême, refuse l'incarnat et veille à ne pas superposer en nombre les couches de matière picturale. Les êtres peints sont arrangés en surfaces rapiécées, et les figures de peintures sont des agencements de membranes lisses, sans épaisseur.

Les artistes de notre corpus troublent les distances et opacifient les transparences. Jacques Damez pose à découvert pour mieux se retirer plastiquement dans le voile du temps ; il se présente à la fois dévoilé et paré par le bougé, et le dernier tirage, véritable figure feuilletée des infimes tressaillements précédents, affirme davantage encore distance et défaillance visuelle. Le médium photographique ici éconduit la fixation transparente. Mais la transitivité exacerbée de la série photographique d'Andres Serrano, même si nous l'appréhendons avec quelques soupçons non dénués de malaise, semble aussi s'éloigner de la pure transparence dans la séduction exagérée qui écarte le même du même selon Jean Baudrillard : l'hyperbole comme parade opacifiante. « *La séduction contre la terreur : tel est l'enjeu, il n'y en a pas d'autre*¹ ». Ce ne sont plus des cadavres dénudés mais des images éblouissantes, peintes en photographie, sur-exposées, « *revêtir la couleur... c'est détourner (convertir) ou replier son regard loin des ressemblances du monde visible*² ». Ces scènes flamboyantes conjurent l'obscène du simulacre qui ne dit pas son nom comme les belles morts, les *Visages de morts*, 1986, arrangés et photographiés par Rudolph Schäfer, qui dorment d'un insupportable sommeil dans des « formats portraits » horriblement bienveillants.

Anthony Vérot expose également la parade de la doublure dans de troubles transparences sans marque, d'une parfaite lisseïté impersonnelle. La figure humaine devient un vêtement vide dans des excès de mesure, d'ascétiques mises en plis et de détails hyperboliques. L'excessive lisibilité d'une ressemblance feinte se transmue en invraisemblable représentation abstraite : comble du vide. Ce dispositif rétentionnel renvoie à Gerhard Richter, peintre des apparences et embrasseur de reflets. Le glacis indéterminant qu'il applique à la surface des figures reproduites désinforme et désubjectivise. En focalisant sur la défaillance photographique, il opacifie de fausses transparences. L'indifférence revendiquée est un écran de

¹ BAUDRILLARD Jean, *Les stratégies fatales*, op. cit., p. 72.

² DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra angelico, Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995, p. 308.

séparation. Ne rien dire, ne pas s'écrire soi-même, être sans style... Les brouillards picturaux éludent les face-à-face, doublement, lorsque c'est un volte-face qui est figuré comme avec la paradigmatique *Betty*, 1988.

Il est tout autant question de l'aveuglement de la représentation elle-même et des figures jusqu'à leurs pertes (toujours différées) chez Jean-Marc Cerino et Arnulf Rainer. Ce dernier, dans une extrême proximité attouchante remarque et creuse les têtes, faces et masques pour mieux s'en éloigner, pour mieux déjouer leurs physionomies en projetant sur les substrats photographiques des sur-faces masquantes. Les faces semblent être davantage censurées lorsqu'avec les masques mortuaires, la ressemblance, pour reprendre Maurice Blanchot, est à son comble. Les dysmorphismes exacerbés, figuratifs ou figurants assenés aux images premières sont défigurants et occultants. Les réactions sont subites, Rainer expulse avec ivresse des traces non conditionnées qu'il projette avec une énergie pulsionnelle. Hostile à la lisibilité du caractère (*gravé*), condamnant les assignations physiognomoniques, les inventaires de Lavater et autres implacables bertillonnages, l'artiste rejette la ressemblance du masque corporel pour sa désorganisation chaotique. Meticuleusement, Cerino lui, œuvre l'oblitération en privilégiant la défection, à la recherche de visibilités les plus ténues. Les écrans translucides qu'il travaille opacifient les transparences. La panchromie albifiante appliquée aux figures les dérobe. En atténuant ainsi les représentations, l'artiste provoque des évidements iconiques et soutient une économie de la perte. Lui-même s'éclipse, ne laissant aucunement transparaître geste ou touche à la surface de ses œuvres.

Par les moyens d'une organisation en deux parties, nous avons remarqué deux modalités iconiques complémentaires du retrait de la figure humaine dans ses re-présentations : à travers une économie iconoplastique défective d'une part et exacerbée d'autre part. Les figures affaiblies de la première partie se donnent à lire sur le mode de l'effacement dans le sens d'une surexposition (brûlure), du désistement. Nous avons ainsi relevé des régimes parfois proches des pratiques figurantes de la perte. Les figures peintes ou photographiées éconduites par les artistes, assourdies parfois jusqu'à y laisser leur peau ; atténuées, passées, fanées, à peine adoucies, diffuses, clairement voilées, pulvérisées dans un poudrolement ombreux et même

diluées par un processus de reprises du même avec l'ensemble des autoportraits de Jacques Damez. La distanciation comme principe de l'acte de figurer est aussi la distanciation de la figure humaine dans sa mise en figure : retirée, en suspension, sa visibilité est mal assurée. Ces images étirent aussi le temps d'accommodation des regards et développent la durée de perception. Dans la seconde partie les volte-face réfutent les atténuations et autres dilutions. Pas de doutes avec Andres Serrano et Anthony Vérot, iconoclastes par excès. Les figures appelées à figurer sont sur-exposées : sur-visibles, dévoilées dans des surfaces détaillées et spectaculaires. Elles débordent les regards de leurs parures masquantes, de l'ordre de la séduction corruscante ou d'un évidement hyperbolique, « *car il faut un écart, pour qu'une différence puisse surgir, pour que la fascination du double se dénoue*¹ ». Invraisemblablement sur-exposées, les doublures de peintures détaillées par Anthony Vérot dans une ressemblance surjouée sont des effigies, des façades abstraites qui font face avec une pression exagérée, « *l'effigie est dans tous les cas [...] : le produit d'un artifice, la fiction de sa présentation*² ». L'analyse consacrée à Arnulf Rainer articule cette dialectique de l'effacement dans l'affaiblissement et dans l'excès. Point nodal de notre étude cette posture plastique réunit le retrait du sujet censuré, surfacé, dissout et la démesure excessive des écritures iconoclastes et recouvrantes : effacement dans l'excès des contributions effaçantes expressionnistes.

Nous avons choisi de concentrer notre étude sur des postures plastiques travaillées par des rapports de force qui laissent apparaître divers registres de rapports tensoriels. Aussi, est-il question dans la première partie, de dialectique entre gains et pertes, retraits et persistances, enfouissement et défouissement... Les tensions sont permanentes, les figures représentées frôlent la dissolution. Figures-limites, telles les irréproductibles peintures de Jean-Marc Cerino, elles résistent à la représentation évidente et tout autant aux différentes formes d'effacement : elles esquivent la disparition en affirmant des stratégies d'effacement dont elles s'éclipsent conjointement. Les êtres portraiturés par Richter sont picturalement donnés et dérobés. A l'instar des sujets travaillés par Cerino et des autoportraits de Damez, ils se montrent à travers une lumière paradoxalement assourdie. Pour ce dernier ensemble d'autoportraits, à la densité contradictoirement effaçante, l'artiste

¹ COHEN Jacques, « Visage, figure », in *Du visage, op. cit.* p. 54.

² PAYOT Daniel, *op. cit.*

aura cherché à éconduire la fixation transparente offerte par le médium. La résistance du déposant dans le temps étiré de l'exposition du film supporte une relation tensorielle entre la pose tenue et la trace dispersée dans une lumière d'effacement. Le photographe s'est installé dans l'image pour mieux « y passer ». Les entreprises plastiques qui éconduisent ces figures affaiblies, les amènent dialectiquement à figurer en s'éclipsant de leurs effacements.

Il est également question de tension entre iconophilie et iconoclastie dans la seconde partie avec Arnulf Rainer qui attaque le support figuré persistant, le préservant de recouvrements intégraux, reconduisant par là-même la dissolution. La surface première ne cède pas malgré les rehauts graphiques ou picturaux et les faces photographiées s'opposent à leurs défigurations excessives. Les figures photographiées, recouvertes, enflées, rayées ne succombent pas à l'occasion de leur sacrifice. La persistance des têtes, faces et masques s'inscrit au cœur même des attaques sacrificielles. De manière complémentaire, les sujets appelés à figurer, dépouillés et parés par Andres Serrano et Anthony Vérot, fussent-ils des cadavres, s'éloignent de la représentation comme mise à nu par le biais de parades effaçantes d'un tout autre registre : retirés dans des sur-expositions, des réalismes abstraits et fausses doublures. Ces artistes feignent de tout montrer pour mieux dissimuler et tenir tête à la transparente obscénité. « *L'obscène c'est le représentable : l'absence du phénomène de voile. L'extrême résultat de la pratique du "dévoilement"*¹ ». La parade c'est le masque hyperbolique comme distance remarquable ou encore comme surface de séparation pour des mises au secret dans une extrême visibilité. « *Le masque : tout ce qu'on met devant les yeux pour se cacher*² ».

Les rapports tensoriels énoncés maintiennent une dynamique contradictoire entre le donné et le retiré. Les procédures de dissimulation et de distanciation que nous avons pu remarquer, laissent place aux regards par la relance du désir de voir en se refusant par là-même aux regards. L'annonce par le retrait ouvre le jeu de l'apparaître et instaure des rapports de transparution. Travaillées dans des formulations dialectiques, les figures de notre corpus ne se laissent saisir fixement, elles sont à appréhender sur le mode du différé. Jacques Damez dédie son expérience photographique *La*

¹ ISHAGHPOUR Youssef, « Le représentable », in *L'Obscène*, Traverses n° 29, *op. cit.*, p. 28.

² FURETIERE Antoine cité par MARIN Louis in « Masque et portrait : sur la signification d'une image et son illustration au XVII^{ème} siècle », *Image et signification*, Rencontres de l'école du Louvre, Paris, La Documentation Française, 1983, p. 165.

25° heure : *l'autoportrait inaccessible*, dans l'édition qui l'accompagne, à Francis Ponge. Le poète qui entretenait des liens avec l'artiste est décédé l'année de la réalisation photographique. Francis Ponge se déroba des portraits photographiques par crainte de se laisser fixer dans une mise en forme pétrifiante. Au-delà de toute décollation transparente, ce sont des images latentes qui se donnent (pas encore) avec *La 25° heure*. Les vingt-cinq autoportraits en pied sont en cours d'avenue au visible, retenus dans une durée palpable, dans un tremblement sur place pour l'émergence de figures intensives qui s'annoncent en retenant notre regard dans une durée développée. Retenu, le regard du spectateur ne glisse pas en surface mais sonde la viscosité des pellicules photographiques. De passage, ce sont « [des] figure[s] – en chemin. Visible[s] en chemin seulement¹ » ; telles les apparitions momentanées produites par Jean-Marc Cerino qui affirme ne pas vouloir peindre de portraits mais engager des procédures de résistances à la représentation. Au seuil de la représentation, ses peintures et dessins blancs, entretiennent eux aussi des corrélations avec le négatif photographique : la conduction au visible des êtres peints requiert une contractualisation du regard désirant qui saura structurer un dépli momentané, une sortie visuelle précaire. Quasiment photosensibles, ces œuvres apparaissent transitoirement et se présentent passantes, impermanentes, insaisissables, entre ellipse et surgissement. Ainsi travaillées plastiquement dans des milieux translucides ou opalescents, elles rendent palpable le mouvement de la conduction au visible. « *Le phénomène c'est le "frémissement du passage" [...]*² ». Les figures défilées de Gerhard Richter sont aussi structurées par ce rapport perceptif phénoménal. Les flous, les voiles opacifiants et autres dos suggèrent la promesse d'une remontée ou d'un retournement et laissent les modèles convoqués s'annoncer au visible en retardant quelque potentielle advenue. Ce sont également des figures en chemin, à venir, que l'artiste file en brouillant les surfaces. L'apparaître est ce qui se garde de toute apparition. En ce sens Arnulf Rainer fait aussi le procès de la forme achevée. L'artiste n'a de cesse d'inscrire un battement dans l'image, de l'achever pour son inachèvement. Il qualifie d'ailleurs ses œuvres de « *temporaires* » et « *provisoires* ». A l'instar des autres artistes de notre étude, Rainer est hanté par la pétrification des

¹ FEDIDA Pierre, « L'indistinct de l'image », in *Arts-plastiques et psychanalyse*, La part de l'œil n°9, Paris, 1993, p. 34.

² MALDINEY Henri, *L'art, l'éclair de l'être*, op. cit., p. 369.

formes. « [...] *tant qu'on n'est pas mort, on fait toujours semblant de mourir*¹ ». Les modèles aveuglés recouvrent non pas la vue mais une nouvelle visualité, intensifiés par les applications défigurantes qui rendent visibles des rapports de force. Dans un mouvement contradictoire et tensoriel, les figures agressées sont revivifiées, animées, intensifiées, attisées. Ses exercices d'exorcisme condamnatoires sont des suites de réanimations d'une face toujours-déjà inerte qu'il innerve, défigure et tout autant glorifie dans des rites de résurrection ; comme si l'artiste « *voulait interdire à toute forme de s'installer durablement, à commencer par son propre visage*² ». Rainer sous des enterrements ajournés, fait convulser les masques, faces et têtes, et transforme l'inerte de la représentation en tension dynamique. Le sacrifice premier se transmue en exaltation. L'artiste combat la fixité du masque, c'est-à-dire du transi. Les transis repeints photographiquement par Andres Serrano sont également en transit. Le travail de la mort ainsi photographiée réanime les corps en les maintenant dans des états équivoques. Nulle respiration cependant avec les effigies sidérées peintes par Anthony Vérot. Seuls les regards peints pourraient supporter quelques rôles expressifs, ils sont comme retirés en-deçà du bouclier facial inexpressif. Dans une extrême fixité, c'est le mouvement d'un retrait derrière le masque qui se fait sentir ainsi qu'une présence dissimulée dans la construction précise des pans picturaux. Le visage de l'œil derrière les façades peintes retarde son dépli. Les figures analysées, en opérant dans l'écart du figuré, se manifestent en masquant d'autres infigurables qui ne sauraient être regardés en face et fixés dans une représentation. La mort comme le visage ne peuvent se donner à voir. La figure masque l'infigurable en le présentant retiré. Si le cadavre « *ne représente plus rien* » selon Jean Baudrillard, Andres Serrano fait parade de l'infigurable, récuse la mise à mort par l'image, et réanime les corps chus dans des lieux incertains. De même, Arnulf Rainer par les traitements rageurs et les macules informes, rejoue et conjure la scène infigurable. Son œuvre se développe depuis l'ombre portée de la mort. La surenchère iconoclaste est une contre-image qui s'efforce d'occulter, de détourner la première image, l'image de cette catastrophe initiale. A force de destruction, l'artiste finit par rencontrer une résistance. Rainer avec ses *Faces* et autres *Têtes*, répéterait la même scène du disparaître, en quête

¹ FEDIDA Pierre, *L'absence*, Paris, Gallimard, 1978, p. 138.

² GOLDBERG Itzhak, « La créaturation », *op. cit.*, p. 11.

d'une figure qui esquiverait sa propre destruction. Comme pour ne pas en finir, il revient finalement sur la figure de la mort car, dit-il, « *sa physionomie nous fait mieux appréhender la matière vivante* ». Figurée-défigurée, constamment à recréer, la figure rainerienne déjoue la face éternelle, sa prétention d'être la dernière. Le rehaut iconoplastique est une parade au regard, un dispositif d'aveuglement, un écran face à l'infigurable. La face est une farce, elle figure le visage fut-il le visage vivant du mourir.

« *Le voilement du visage ne fait qu'en dévoiler le retrait fondamental*¹ », qu'il soit masqué derrière des figures-façades ou retiré dans des représentations défectives. Les figures peintes ou photographiées sont des objets plastiques de substitution des visages qu'elles recèlent. Elles manifestent des seuils. La figure est l'effigie du visage secret qui n'éconduit pas la possibilité de l'image. Les regards peints par Anthony Vérot font visage au-delà des portraits, non sans analogies avec les regards des acteurs de théâtre, par-delà les masques. Une stratégie de la survisibilité en surface, à la limite de l'abstraction, maintient la distance qui travaille toute forme d'altérité. « *Par la façade, la chose qui garde son secret – s'expose enfermée dans son essence monumentale et dans son mythe où elle luit comme une splendeur, mais ne se livre pas*² ». Les figures affaiblies que nous avons appelées dans ce travail de recherche, exposent elles aussi la résistance de l'être irréductible à toute mise en forme figurative. Les présences figurées sont travaillées par *l'absens* selon Jean-Luc Nancy : elles viennent à la présence en s'évidant. L'échec de la représentation est signalé par l'image dans des pratiques du retrait. Le spectateur est mis à distance dans l'expérience d'un voir différé et défaillant avec les œuvres étudiées de Cerino, Richter et Damez qui révèlent, dans la durée étirée de l'expérience esthétique, les dérobades ontologiques des êtres et des visages convoqués. Dans leurs désistements respectifs, les figures s'entrouvrent pour produire la persistance d'un voile ontologique et faire sourdre la densité de l'être. L'ensemble des figures iconoplastiques analysées donnent accès (sagittal ou différé) à l'inaccessibilité de la figure humaine qui persiste encore et ne cesse d'être rappelée dans les pratiques les plus contemporaines.

¹ GOLDBERG Itzhak, *Le visage qui s'efface*, de Giacometti à Baselitz, Toulon, Hôtel des arts, 2008, p. 14.

² LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, op. cit., p. 210.

Si nous avons fait le choix de sonder un ensemble limité de postures plastiques qui nous paraissent exemplaires au regard de nos interrogations, nombreuses sont les œuvres qui auraient pu être questionnées à travers des parcours analytiques similaires.

Les autoportraits de Li Yongbin jouent également de la puissance apparitionnelle qui émane de l'effacement. Ces faces peintes semblent constituées de vidéogrammes accumulés. Non sans évoquer les autoportraits photographiques de Damez et les figures défilées de Richter, ces peintures filent et récusent toute prise. L'effacement dans l'affaiblissement est plus manifeste encore avec les toiles blanches de l'artiste chinois Zan Jbai [III.338] qui exigent une accommodation de notre part pour faire monter quelques indices de présences à partir des images sensiblement surexposées. A nous de désirer les apparitions différées des visages ou portraits en pied au-delà des voiles éblouissants.



III. 337. Djamel Tatah, *Sans-titre*, 1999, Huile et cire sur toile, 162 x 97 cm



III. 338. Zan Jbai, *Sans-titre*, 2011, Huile sur bois, 290 x 170 cm

Les troublantes figures humaines travaillées à l'encaustique par Djamel Tatah [III.337] font elles-aussi résonner nos préoccupations. A l'instar des

procédures engagées par Anthony Vérot, l'effacement est celui d'un extrême dépouillement. Nous pensons aussi à des analogies avec les figures peintes de Jean-Marc Cerino, moins pour l'utilisation de l'encaustique qui leur est commune, que pour cette tension entretenue entre abstraction et représentation des sujets peints à échelle humaine dans des fonds sans fond, hiératiques et silencieux. Seuls les visages sont blanchis chez Jamel Tatah et la couleur ainsi retirée fait remonter quelques analogies avec l'écriture de l'icône byzantine. Au-delà du figuratif, les êtres peints, toujours les mêmes qui reviennent, proviennent d'un parcours photo-peinture et apparaissent « décantés » sur le mode de la revenance. « *Une figure apparaît depuis le champ de sa disparition*¹ » dira Christophe Bident. Les regards noirs sur les visages livides nous hantent et contribuent à faire monter du retrait, des présences insondables, presque incarnées dans la matière-cire. Leur présence dans les champs colorés qui les bordent est insistante et les figures, sans nom, se donnent frontalement, retenues et secrètes, en suspension. « *Le silence de ces figures est une forme de résistance [elles] sont réfléchissantes, elles trouvent ainsi leur existence tout en nous renvoyant la nôtre*² ». Nous pensons tout autant aux figures excessives du peintre Eugène Leroy [III.339]. Ses magmas picturaux apparemment inorganisés, sont des agglomérats de matières épaisses mais paradoxalement lumineuses, d'où émergent de manière incertaine, entre autres figures, des nus, portraits et autoportraits, dont l'identification parfois ne doit qu'aux titres qui leurs sont adjoints. L'artiste maintient tout autant dans ses gravures à l'eau-forte [III.340], cette tension du recouvrement et de la montée d'évènements visibles au-delà de toute lisibilité. Le tissage fond-figure inextricable et épais (la densité des noirs des eaux-fortes se substitue aux épaisseurs de peinture à l'huile juste sortie du tube et écrasée sur la toile) abolit l'identification des visages qui éconduisent toute délimitation mais également à leur engloutissement au profit d'incarnations picturales qui poussent le spectateur en face à s'y confronter, « *le visage de la peinture de Leroy, n'invite pas à des apports de tendresse empathique mais à une confrontation marquée par la dureté de l'exigence, sur le mode principal de la résistance*³ ». Ces peintures de contre-jour très épaisses sont aussi denses et opaques que les minces pellicules feuilletées de temps des autoportraits photographiques

¹ BIDENT Christophe, *Djamel Tatah*, Paris, Actes Sud, Paris musées, 2004, p. 116.

² STEHLÉ-AKHTAR Barbara, in *Djamel Tatah*, op. cit., p. 28.

³ DE CHASSEY Eric, in *Eugène Leroy : Autoportraits*, Paris, Gallimard, 2004, p. 27.

de Jacques Damez. Parallèlement au photographe, le peintre, réfléchit de manière indicielle, à travers l'agglomération de peinture, la durée de la gestation picturale, d'un vécu. Ces peintures ou gravures nécessitent également un certain temps d'accommodation et de questionnement de notre part, ce sans quoi, elles restent à l'état de « murailles de peinture ». Les peintures de Leroy ne sont jamais achevées et les tableaux n'en n'ont pas fini de travailler, pas seulement à cause de l'empâtement d'huile qui ne sèche guère, mais leur complexité-même recèle de moments distincts de perception et de montée des formes diffractées et précaires. Les figures sont produites dans la matière en excès, *quasi* naufragées, à la limite de l'absorption. La première œuvre signée de Leroy est un autoportrait, elle date de 1927 et s'intitule *Le jeune homme à la vitre*. L'artiste a alors dix-sept ans quand il entreprend de questionner la distanciation et la représentation à travers l'écran qui deviendra de moins en moins transparent. L'approche de la figure humaine par Alberto Giacometti [Ill.341] n'a cessé de



Ill. 339. Eugène Leroy, *Autoportrait*, 1962, Huile sur toile, 82,5 x 60,5 cm, Coll. Michael Werner



Ill. 340. Eugène Leroy, *Grand visage* (Détail), 1965-1972, Eau-forte sur papier, 20,6 x 26,7 cm, Paris, BNF

travailler indirectement nos recherches : l'artiste interroge avec intensité l'échec de toute assignation et délimitation des êtres dans des représentations qui sont autant de structures temporaires pour les sujets figurés. Les rapports tensoriels entre effacement et persistance sont remarquables, « *j'efface autant que je dessine* », affirme l'artiste. Etre et néant sont inextricablement travaillés par ses figures peintes ou dessinées dans des densités effaçantes, noyées par excès de précision, perlaborées par une quête éperdue et relancée de la ressemblance, désintégrées dans le réseau signifiant dense et gris, et émergentes du retrait-même. Insaisissables présences, noyaux de violence des têtes qui nous maintiennent à distance et tiennent tête à tout ajustement. L'«absolument autre» selon Levinas est préservé, la figure humaine résiste, dans son effacement d'une densité hyperbolique, à toute préhension ; et ce sentiment d'échec, nous semble-t-il, ne serait pas immuablement associé à un contexte historique et à la vague existentialiste qui lui est adjointe. Cette relation esthétique est bien trans-historique. Les rapports de force créent l'apparition par-delà les apparences pour conjurer également les souvenirs du mourir qui ont accompagné Giacometti dans sa quête métaphysique. Recherche inachevée : comment faire surgir ce qui manquait à la photographie selon l'artiste : la profondeur de l'être. « *Les têtes, les personnages ne sont que mouvement continu du dedans, du dehors, ils se refont sans arrêt, ils n'ont pas une vraie consistance...*¹ ».

Figurer pour œuvrer au-delà de la figuration – la figure, dans son mode d'énonciation, renonce à la semblance sans pour autant se réclamer exclusivement de la pure opacité du figural. Figurer c'est dissimuler en donnant accès et tout autant en récusant une lisibilité assurée. La figure soutient les théories du visuel, de la figurabilité ou encore de l'opaque d'après Louis Marin, c'est-à-dire, « *tout ce qui dans l'art du visible joue au-delà ou en-deçà de la représentation, ou plutôt tout ce qui dans la représentation l'ouvre sur son en-deçà ou son au-delà. Opacités : bref, tout ce qui dans la représentation déjoue sa transparence aux choses, au monde, à l'être qu'elle représente aux regards*² ». Figurer c'est accroître les tensions et

¹ GIACOMETTI Alberto, Carnets et feuillets, in *Aberto Giacometti, Ecrits*, 1990, Paris, Hermann, 1992, p. 218.

² MARIN Louis, in *L'art, effacement et surgissement des figures. Hommage à Marc Le Bot*, op. cit., p. 29.

les organisations désirantes qui structurent l'image : « le vide » selon Marie-José Mondzain ou « le distinct » pour Jean-Luc Nancy. L'image, tout comme la figure, se distingue de son sujet et manifeste cet écart en érigeant une nécessaire prise en charge du dispositif représentationnel par un regardeur engagé. La figure est la forme exacerbée de l'image comme distanciation. Quant à l'icône, si nous avons pu la convoquer au fil de cette étude, elle apparaît comme image prototypique de toute mise en figure dans sa relation au vide ; l'icône en tant qu'elle organise une relation avec l'incirconscribable, l'icône comme lieu de l'évidement, de la *kénose*. Cependant, nulle anagogie ni articulation à quelque face divine n'ont été signalées ; l'économie iconique de manière profane fait écho aux opérations de dissemblances et de distanciations que nous avons relevées. En outre, le parallèle avec les fondements de l'icône, fait sourdre la dimension esthétique du visage comme échec de la complétude : l'image comme visage ou le visage comme paradigme de l'image. « *Le visage [...] ne se résorbe pas dans la représentation du visage*¹ ». Les figures analysées exposent ce qu'elles ne donnent pas. La tension des images étudiées est de surcroît développée avec l'objet ontologique de la figure humaine qu'elles abordent, non sans analogies avec la pensée lévinasienne du visage, inextricable de l'oblitération, par masquage ou évidement. « [...] *le visage [...] se mue en résistance totale à la prise*² ». Figurer c'est entretenir cette relation au visage. La figure humaine figurée récusé l'identification, comme nous avons essayé de le souligner, en-deçà ou au-delà de son sujet, affaiblie ou excessive ; « *la figure est donc, substitut, sur-face de la face, image du visage*³ ». Soi-même, autrui, le visage de la mort – autant d'infigurables – qui se donnent à ne pas voir, se présentent indirectement à travers des écrans, inassignables à des doublures fixes, c'est-à-dire résistants à la forme qui se montre du masque mortuaire.

¹ LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, op. cit., p. 327.

² *Ibid.*, p. 215-216.

³ COHEN Jacques, op. cit., p. 53.



III.341. Alberto Giacometti, *Buste de femme*, 1960, Crayon sur papier, 21,8 x 17 cm



III. 342. Arnulf Rainer, *Face Farces, Sans-titre*, 1969-1970, Graphite et pastel gras sur photo, 50 x 60 cm

Une dernière image pour ne pas en finir :

Le regard de l'artiste dans *Sans titre*, 1969-1970, une petite pièce de la série *Face Farces*, est une véritable provocation. Du regard, ne reste qu'un œil, plissé, une fente. Réchappé des perforations picturales, il perfore en retour l'image et ouvre la figure.

Le photomaton grimaçant est ici la cible d'un essaim de touches jaunes, vertes, noires, éclatées, écrasées sur le support. Les impacts colorés accusent la distorsion du visage grotesque, accompagnent empathiquement l'affaissement latéral de la déformation faciale. Les ponctuations sombres semblent s'enrouler dans un même élan autour de la figure photographiée, elle-même articulation de deux visages, deux regards d'une même face. Vie et mort se conjuguent et se partagent les moitiés du visage : c'est un portrait à double tranchant. L'acteur exhibe deux masques simultanément. A gauche le masque du mourir, œil clos, scellé par les entailles de peinture, bouche béante, noire, relâchée, jouée par les incisions picturales qui font dériver ce premier visage : volte-face... à droite, le masque du bouffon grand-guignolesque. Au regard mort répond l'œil vif, lui si souvent barré, il tient tête ici à l'assaut des déflagrations colorées. Cet œil contracté, éclatant, contredit son double fermé. L'image provoquée laisse échapper cet œil provoquant, impétueusement résistant à l'affront qui lui est fait. D'autant plus poignant qu'inquiété, cet œil point, s'ouvre, ouvre l'image et déchire la figure déjà massacrée, de ces deux petits éclats lumineux : deux minuscules trous blancs qui irradiant par-delà les rayures et les coups de peinture. L'œil transperce la figure comme les marques décochées brisent l'image première, balayant ainsi le cliché, comme on crève l'écran. La figure déchiquetée par les douloureuses macules propulsées est force de surgissement, biffée, elle perfore la surface.

Présentation générale des principaux artistes du corpus

Jean-Marc CERINO est un artiste français né à Bourgoin-Jailleu en 1965 ; il vit à Saint-Etienne et enseigne à l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes. Il est représenté par la Galerie *Bernard Ceysson Paris*.

Jacques DAMEZ est un photographe et galeriste français né en 1959 ; il vit et travaille à Lyon. Il dirige avec Catherine Dérioz la Galerie *Le Réverbère* à Lyon.

Arnulf RAINER est un artiste né à Baden en Autriche en 1929. Il a été affilié par les historiens de l'art à l'avant-garde autrichienne et au body-art. En France il est représenté par la Galerie *Lelong* et la Galerie *Christophe Gaillard*.

Gerhard RICHTER est un artiste allemand né à Dresde en 1932 ; il vit et travaille à Cologne. En France il est représenté par la Galerie *Marian Goodman*.

Andres SERRANO est un photographe américain né à New-York en 1950 ; il vit et travaille à New-York. En France il est représenté par la Galerie *Yvon Lambert* et la Galerie *Nathalie Obadia*.

Anthony VEROT est un peintre français né en 1970 à Saint-Denis. Il vit et travaille à Lyon et à Paris. Il est actuellement représenté par la Galerie *Vieille du Temple* à Paris et la Galerie *Paul Gauzit/Le Lutrín* à Lyon.

BIBLIOGRAPHIE

ESTHETIQUE, PHILOSOPHIE ET ESSAIS

- ALLOA Emmanuel, *La résistance du sensible. Merleau-Ponty, Critique de la transparence*, Paris, Ed. Kimé, 2007
- ANZIEU Didier (Dir.), *Art et fantasme*, Centre d'étude de l'expression, Paris, Seyssel, Champ Vallon, 1984
- ARASSE Daniel, *Le détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Champs Flammarion, réédition, 1996
- ARDENNE Paul, *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006
- ARIES Paul, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977
- AUBRAL François, CHATEAU Dominique (Dir.), *Figure, figural*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1999
- AUERBACH Erich, *Figura*, Paris, Belin, 1933
- BANU Georges, *L'homme de dos, Peinture, théâtre*, Paris, Adam Biro, 2000
- BAUDRILLARD Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979
- BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976
- BAUDRILLARD Jean, *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1983,
- BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004
- BERGSON Henri, *La perception du changement*, Paris, PUF, 1959
- BERGSON Henri, *Œuvres*, Paris, Ed. du Centenaire, 1959
- BESNIER Alain, *L'épreuve du regard*, Paris, L'Harmattan, 2005
- BLANCHOT Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969
- BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988
- Maurice Blanchot, récits critiques*, textes réunis par BIDENT Christophe et VILAR Pierre, Tours, Ed. Farrago, 2003
- BONFAND Alain, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie : la tristesse du roi*, Paris, PUF, 1995

- BROSSAT Alain et DEOTTE Jean-Louis (Dir.), *L'Époque de la disparition. Politique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000
- BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003
- BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Esthétique du temps au Japon : du zen au virtuel*, Paris, Galilée, 2001
- BUCI-GLUCKSMANN Christine, *La folie du voir : de l'esthétique baroque*, Paris, Ed. Galilée, 1986
- CHARBONNEAU Chantal, (Dir.), 1995, *L'Image de la mort. Aux limites de la fiction : l'exposition du cadavre*, Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal le 13 novembre 1994, Montréal, Ed. du Musée d'art contemporain de Montréal
- CLAIR Jean, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts visuels*, Paris, Gallimard, 1989
- CLAY Jean, *La peinture en charpie*, Paris, Macula, 1978
- COLRAT Jean, *Des lieux incertains*, Arles, Actes Sud, Le Crestet, Crestet Centre d'Art, 2001
- DAMISCH Hubert, *Le traité du trait*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995
- DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en occident*, Paris, Gallimard, 1992
- DE CHASSEY Eric, *Platitude : une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, 2006
- De MEREDIEU Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, 1994, Réed. Larousse, 2004
- DELEUZE Gilles, *L'Anti-Œdipe*, Ed. de Minuit, Paris, 1972
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, 1981, Seuil, Paris pour la réédition, 2002
- DEGAND Léon, *Abstraction/ figuration, langage et signification de la peinture*, Paris, Ed. Cercle d'art, 1988
- DETOC Sylvain, *La Gorgone Méduse*, Monaco, Ed. Du Rocher, 2006
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Ed. de Minuit, 1992
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Ed. de Minuit, 1990
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Paris, Champs arts, Flammarion, 1995.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982
- DIDI-HUBERMAN Georges, *La demeure, la souche : apparentements de l'image*, Paris, Ed. de Minuit, 1999
- DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée*, Paris, Ed. de Minuit, 1985

- DIDI-HUBERMAN Georges, *La ressemblance informe ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999
- Didi-Huberman Georges, (Dir.), *L'empreinte*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle, Espace de la Galerie Sud, 19 février-19 mai 1997, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Phasmes: essais sur l'apparition*, Paris, Ed. de Minuit, 1998
- DINOUART Abbé, *L'art de se taire : principalement en matière de religion*, 1771, Texte reproduit en partie, Montbonnot-Saint-Martin, Ed. J. Million, 1987
- DUBORGEL Bruno, *L'icône : Art et pensée de l'invisible*, CIEREC, publications de l'Université de Saint-Etienne, 1991
- DUBORGEL Bruno, (Dir.), *Figures de la répétition : recherches en esthétique et sciences humaines*, Saint-Etienne, CIEREC, 1992
- DUBORGEL Bruno, *Malevitch, la question de l'icône*, CIEREC, publication de l'Université de Saint-Etienne, 1997
- DUBUS Pascale, *L'art et la mort: réflexions sur les pouvoirs de la peinture à la Renaissance*, Paris, CNRS Ed., 2006
- DUMARSAIS César Chesneau, *Traité des tropes*, 1730, Paris, Le nouveau commerce, 1977
- ESCOUBAS Eliane, (Dir.), *L'art, au regard de la phénoménologie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994
- ESCOUBAS Eliane, (Dir.), *Art et phénoménologie*, La part de l'œil n°7, Paris, 1991
- FEDIDA PIERRE, *L'absence*, Paris, Gallimard, 1978
- FEDIDA Pierre, *Le site de l'étranger, La situation psychanalytique*, Paris, PUF, 1995
- FONTANIER Pierre, *Les figures du discours 1821-1830*, Paris, Flammarion, coll. Science, 1968
- FOUCAULT Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, Fata Morgana, 1973
- FOUCAULT Michel, *Ma peinture de Manet*, retranscription de la conférence tenue à Tunis en 1971, Traces écrites, Paris, Seuil, 2004
- FRAENKEL Béatrice, *La signature, genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992
- FRECHURET Maurice, *La machine à peindre*, Paris, Ed. Jacqueline Chambon, 1994
- FRIED Michael, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990
- GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966

GENS Jean-Claude et RODRIGO Pierre, *Puissances de l'image*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2007

GOMBRICH Ernst, *Ombres portées : leur représentation dans l'art occidental*, Paris, Gallimard, 1996

GROSSMAN Evelyne, *La défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Ed. de Minuit, 2004

GUERIN Michel (Dir.), *La transparence comme paradigme*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008

HEIDEGGER Martin, *De l'essence de la liberté humaine*, Paris, Gallimard, 1987

HEIDEGGER Martin, *Etre et temps*, Paris, Gallimard, 1927

HILBERG Raul, *La destruction des juifs d'Europe*, Paris, Gallimard, 1995

Image et signification, Rencontres de l'Ecole du Louvre, Paris, Ed. La documentation française, 1983

JANKELEVITCH Vladimir, *La Mort*, 1977, Paris, Flammarion, 1996

KATZ Stéphanie, *L'écran, de l'icône au virtuel: la résistance de l'infigurable*, Paris, L'Harmattan, 2004

KLEE Paul, *Histoire naturelle infinie, Ecrits sur l'art*, T. 2, Paris, Dessain et Tolra, 1973

KRIS Ernst, *Psychanalyse de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978

KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980

LAMARCHE-VADEL Bernard, *De la Duplicité, Les figures du secret au XVII^e*, Paris, Ed. la Différence, 1994

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975

LEVINAS Emmanuel, Paris, Ed. de l'Herne, Paris, 1991

LEVINAS Emmanuel, *Ethique et infini*, Paris, Fayard, 1982

LEVINAS Emmanuel, *Le temps et l'autre*, Paris, Fata Morgana, 1979

LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, 1961, Réed. Livre de poche, 1990

LUC VIRGINIE et RANCINAN Gérard (Dir.), *Art A mort*, Paris, Ed. Léo Scheer, 2000

LUCRECE, *De natura rerum*, 99-95 av. J-C, Ed. Aubier, 1993

LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971

MAIER Corinne, *L'Obscène. La mort à l'œuvre*, Versanne, Encre Marine, 2004

MALDINEY Henri, *L'art, l'éclair de l'être*, Seyssel, Ed. Comp'act, 1993

MARIN Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994

MARIN Louis, *Etudes sémiologiques*, Paris, Klincksieck, 1972

MARIN Louis, *Philippe de Champagne ou la présence cachée*, Paris, Hazan, 1995

MARIN Louis (Dir.), *L'art, effacement et surgissement des figures. Hommage à Marc Le Bot*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991

- MARION Jean-Luc, *De Surcroit : étude sur les phénomènes saturés*, Paris, PUF, 2001
- MARION Jean-Luc, *Etant donné : essai d'une phénoménologie de la donation*, Paris, PUF, 1997
- MARION Jean-Luc, *La croisée du visible*, Paris, La Différence, 1992
- MAURON Véronique, *Le signe incarné : ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Hazan, 2001
- MAUSS Marcel, *Œuvre I, Les fonctions sociales du sacré*, coll. Le sens commun, Paris, Ed. de Minuit, 1968
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, réEd. Gallimard Folio essais, 2006
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945
- MERVAUT-ROUX Marie-Madeleine (Dir.), *Art et frontalité, scène, peinture, performance*, Ligeia n° 81-84, Paris, 2008
- MINAZZOLI Agnès, *La Première ombre : réflexion sur le miroir et la pensée*, Paris, Ed. de Minuit, 1990
- MONDZAIN Marie-José, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007
- MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie : les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Ed. du Seuil, 1996
- MONDZAIN Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?*, Bayard, Paris, 2002
- MORETON Myriam, *Du détail à l'ornemental*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999
- MORIN Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1976
- NANCY Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003
- NANCY Jean-Luc (Dir.), *L'art et la mémoire des camps : Représenter, exterminer*, Paris, Seuil, 2001
- NIETZSCHE Friedrich, *La naissance de la Tragédie*, Paris, Gallimard, 1949
- OST Isabelle, *Le grotesque*, Bruxelles, Publication de facultés universitaires, Saint Louis, 2004
- PARIS Jean, *L'espace et le regard*, Paris, Seuil, 1965
- PAYOT Daniel, *Effigies : la notion d'art et les fins de la ressemblance*, Paris, Galilée, 1997
- PONTEVIA Jean-Marie, *La Peinture, masque et miroir*, Bordeaux, Ed. William Blake and CO, 1984
- PONTEVIA Jean-Marie, *Tout a peut-être commencé par la beauté. Ecrits sur l'art et pensées détachées*, Bordeaux, Ed. William Blake and Co., 1985
- RANCIERE Jacques, *La Méésentente, Politique et Philosophie*, Paris, Galilée, 1995
- RICHIR Luc (Dir.), *Arts-plastiques et psychanalyse*, La part de l'œil n°9, janvier, 1993

- ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *L'idée d'image*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1995
- ROSSET Clément, *Le réel et son double, essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976
- ROSSET Clément, *L'objet singulier*, Paris, Ed. de Minuit, 1979
- ROUGE Bertrand (Dir.), *Vagues figures ou les Promesses du flou : actes du septième colloque du CICADA : 5, 6, 7 décembre 1996*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1999
- ROWELL Marguit, *La peinture, le geste, l'action : L'existentialisme en peinture*, Paris, Klincksieck, 1985
- SLOTERDIJK Peter, *Bulles Sphères I*, Paris, Fayard, 2002
- STAROBINSKI JEAN, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961
- STOICHITA Victor I., *Brève histoire de l'ombre*, Droz, Genève, 2000
- VERNANT Jean-Pierre, *Figures, idoles, masques*, Paris, Ed. Julliard, 1990
- VERNANT Jean-Pierre, *La mort dans les yeux : Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 1985
- VERNANT Jean-Pierre, *Petite conférence sur la Grèce*, Paris, Bayard, 2004
- VOLMAT Robert, *L'art psychopathologique*, Paris, PUF, 1956
- VOUILLOUX Bernard, *L'œuvre en souffrance, entre poétique et esthétique*, Paris, Belin, 2004
- WINKELVOSS Karine, *Rilke, La pensée des yeux*, Paris, Pia, 2004
- WORRINGER Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, Klincksieck, Paris, 1986, 1911 pour l'Ed. allemande
- WUNENBURGER Jean-Jacques, *L'idole au regard de la philosophie des images*, Paris, PUF, 2001

Esthétique et théorie de la photographie

- L'acte photographique*, Colloque de la Sorbonne, Les cahiers de la photographie, numéro spécial, ACCP, 1983
- ARROUYE Jean (Dir.), *La photographie comme destruction*, Aix-en-Provence, Université de Provence, Aix, ENP, 1994
- BARTHES Roland, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard : Seuil, 1981
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Ed. du Cerf, 1975
- BELLOUR Raymond, *L'Entre-Images, Photo. Cinéma. Vidéo.*, Paris, Ed. de La Différence, 2002
- BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie*, 1931, Paris, Ed. Allia, 2012

- BOURDIEU Pierre, *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Ed. de Minuit, 1965
- DUBOIS Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990
- DURAND Régis, *Contre/images*, Nîmes, Actes Sud, Carré d'art, 2004
- DURAND Régis, *Le temps de l'image : essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, 1995
- FRIZOT Michel (Dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994
- KRAUSS Rosalind, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990
- MACE Gérard, *La mémoire aime chasser dans le noir*, Paris, Gallimard, 1998
- MAUSS Marcel, Œuvre I, *Les fonctions sociales du sacré*, coll. Le sens commun, Paris, Ed. de Minuit, 1968
- MEAUX Danièle et VRAY Jean-Bernard (Dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Etienne, PUSE, 2004
- NORI Claude, *La photobiographie*, Les Cahiers de la photographie, Paris, ACCP, 1983
- POIVERT Michel, *Le pictorialisme en France*, Paris, Hoëbeke, 1992
- PONTREMOLI Edouard, *L'excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie*, Paris, Million, 1996,
- Photo/peinture*, Critique n° 459 -460, août- septembre 1985
- ROCHE Denis, *Dépôts de savoir et de technique*, Paris, Seuil, 1980
- ROCHE Denis, *La disparition des lucioles, réflexions sur l'acte photographique*, Paris, Ed. De l'Etoile, 1982
- ROCHE Denis, Les cahiers de la photographie n°23, Paris, A.C.C.P., 1989
- ROCHE Denis, *Ellipse et laps : l'œuvre photographique*, Paris, Maeght, 1992
- SCHAEFFER Jean-Marie, *L'image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987
- SONTAG Suzanne, *La photographie*, Paris, Ed. du Seuil, 1979
- SOULAGES François, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Armand Colin, 2005
- TISSERON Serge, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, Champs arts, 1996
- VAN LIER Henri, *Philosophie de la photographie*, Bruxelles, Palais des Beaux-arts, 1981

ARDENNE Paul, *L'image corps : Figures de l'humain dans l'art du XX^{ème} siècle*, Paris, Ed. du Regard, 2001

Art à contre-corps, Quasimodo n°5, Montpellier, Association Osiris, printemps 1998

AUBENAS Sylvie, *Portraits/visages : 1853-2003*, Paris, Gallimard – BNF, 2003

À visages découverts : pratiques contemporaines de l'autoportrait, Centre régional d'art contemporain, Montbéliard, Le 19, Centre régional d'art contemporain, 2005

A visage découvert, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, Flammarion, 1992

BAILLY Jean-Christophe, *L'apostrophe muette*, Paris, Hazan, 1997

BAQUE Dominique, *Visages : du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Ed. Du Regard, 2007
Aléas, 2001

BARIDON Laurent et GUEDRON Martial, *Corps et arts, physionomies et physiologies dans les arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 1999

BARRAL Jacquie (Dir.), *Le Portrait en abyme*, Séminaire Érap, Université de Saint-Étienne, Lyon, Ed. Aléas, 2001

BAUDINET Marie-José et SCHLATTER Christian (Dir.), *Du visage*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982

BONNAFOUX Pascal, *Les peintres et l'autoportrait*, Paris, Skira, 1984

CHALIER Catherine (Dir.), *Le visage, dans la clarté, le secret demeure*, Paris, Ed. Autrement, 1994

CLAIR Jean (Dir.), *L'âme au corps : arts et sciences, 1793-1993*, exposition, Paris, Galerie Nationale du Grand Palais, 19 octobre 1993 - 24 janvier 1994, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Gallimard, Electa, 1994

COURTINE Jean-Jacques et HAROCHE Claudine, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle*, Paris, Payot & Rivages, 1994

COURTINE-DENAMY Sylvie (Dir.), *Le visage en question, de l'image à l'éthique*, Paris, Ed. La Différence, 2004

DAGOGNET François, *Faces, surfaces, interfaces*, Paris, Vrin, 1982

DAGOGNET François, *La peau découverte*, Le Plessis-Robinson, Ed. Synthélabo, 1993

DEONNA Waldemar, *Le symbolisme de l'œil*, Paris, Ed. De Boccard, 1965

DERRIDA Jacques, *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990

FERRARI Frederico, NANCY Jean-Luc, *Nus sommes (La peau des images)*, Paris, Klincksieck, 2006

Figure, figurants, De(s)génération n°9, Saint-Julien-Molin-Molette, Jean-Pierre Huguet Editeur, 2009

FLAHUTEZ Fabrice, GOLDBERG Itzhak, VOLTI Panayota (Dir.), *Visage et portrait / visage ou portrait*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010

FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Du masque au visage : aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 1995

GAME Jérôme (Dir.), *Images des corps/corps des images au cinéma*, Lyon, Ed. ENS, 2010

GOLDBERG Itzhak, *Le visage qui s'efface : de Giacometti à Baselitz*, Toulon, Hôtel des arts, 2009

GOLDBERG Itzhak, *Jawlensky ou le visage promis*, Paris, L'Harmattan, 1998

Identités : de Disderi au photomaton, Paris, Centre National de la Photographie, Paris, Ed. Du Chêne, 1985

LAFARGUE Bernard (Dir.), *L'art des figures*, Figures de l'art n°5, Revue d'Etudes Esthétiques, Pau, Publication de l'Université de Pau, 2001

La peau est ce qu'il y a de plus profond, Valenciennes, Les actes du colloque, Valenciennes, 10 - 11 mars 2006, Ed. du Musée des Beaux-arts de Valenciennes, 2007

LAVATER Gaspard, *L'art de connaître les hommes par la physionomie, 1775-1778*, volume 7, Paris, Depelafol Libraire-éditeur, 1835

LE BRETON David, *Des visages : essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 1992

MAURON Véronique, DE RIBAUPIERRE Claire, *Le corps évanoui, les images subites*, Paris, Hazan, Lausanne, Université de Lausanne, 1999

Moi ! : autoportraits du XXe siècle, Musée du Luxembourg, Paris, du 31 mars au 25 juillet 2004, Milan, Skira, Musée du Luxembourg, 2004

NANCY Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Métailié, 2000

NANCY Jean-Luc, *Le portrait dans le décor*, Villeurbanne, Ed. de L'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, 1999

NANCY Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000

PERLEIN Gilbert (Dir.), *Le Portrait dans l'art contemporain 1945 - 1992 : 3 juillet - 27 septembre 1992*, Musée d'art Moderne et Contemporain de Nice, Nice, MAMCO, 1992

PERRIER Pierre-Yves, *Le photographe des ponts. Cérémonies du portrait*, Saint-Etienne, Ed. Le Hénaff, 1993

POMMIER Edouard, *Théories du portrait : de la Renaissance aux lumières*, Paris, Gallimard, 1998

PICARD Max, *Le visage humain*, Paris, Buchet/Chastel, 1962
VATURI Jessica (Dir.), *Ouvrir Couvrir*, Lagrasse, Verdier, 2004
VERNANT Jean Pierre, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989

ROMANS, POESIE ET RECITS

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, 1861, Paris, Flammarion, 2012
BENJAMIN Walter, *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991
CIORAN Emil , *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1949
DANTE Alighieri, *La divine comédie*, Paris, Ed. Diane de Selliers, 1996
DE BALZAC Honoré, *Le chef d'œuvre inconnu*, 1831, Paris, Folio, 2005
DELACROIX Eugène, *Journal 1822-1863*, Paris, Plon, 1980
GIACOMETTI Alberto, *Ecrits*, 1990, Paris, Hermann, 1992
GENET Jean, *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1986
GIONO Jean, *L'Iris de Suse*, Paris, Gallimard, 1949
LEVI Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Ed. Pocket, 1987
MICHAUX Henri, *Mouvements*, Paris, Gallimard, 1982
MICHAUX Henri, *Pensées*, Paris, Gallimard, 1963
OVIDE, *Les Métamorphoses*, livre VI
QUIGNARD Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994
RILKE Rainer Maria, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Seuil, 1929
SARTRE Jean-paul, *Situations*, Paris, Gallimard, 1964
SEMPRUN Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994

CATALOGUES, MONOGRAPHIES, ECRITS SUR LES ARTISTES

Baselitz : Sculptures, Bordeaux, CAPC, 1983
BATAILLE Georges, *Manet*, Genève, Skira, 1955, Flammarion, 1983
John Batho, *Esantys ir nesantys: Présents et absents*, Chalon sur Saône, Société des Amis du Musée de Nicéphore Niepce, 2000

BRIERE Michel, *Une leçon de ténèbres. Le Christ mort couché sur son linceul de Philippe de Champaigne*, Paris, Ed. Médiaspaul, 2000

CLAIR Jean, *Les réalismes 1919-1939*, Paris, Ed. du Centre Georges Pompidou, 1980

De MEREDIEU Florence, *Antonin Artaud : portraits et gris-gris*, Paris, Blusson, 1984

DERRIDA Jacques, *Prégnances : lavis de Colette Deblé ; peintures*, Mont-de-Marsan, L'atelier des brisants, 2004

DESPRATS-PEQUIGNOT Catherine, *Roman Opalka : une vie en peinture*, Paris, L'Harmattan, 1998

DUFRENE Thierry, *Giacometti, Portrait de Jean Genêt, le scribe captif*, Paris, Adam. Biro, 1991

FERRIER Jean-Louis. (Dir.), *L'aventure de l'art au XX^{ème} siècle*, Paris, Ed. du Chêne, 1999

Alain Fleischer : la vitesse d'évasion, Paris, Maison Européenne de la Photographie, Ed. Léo Scheer, Centre Georges Pompidou, 2003

FOUCAULT Michel, *Le désir est partout, / Fromanger ; la peinture photogénique*, Paris, Galerie Jeanne Bûcher, 1975

FRACBIN Catherine, FORAY Jean-Michel, BLANCHET Jean-Paul (Dir.), *Aspects de l'art au XX^{ème} siècle : l'œuvre re-produite*, Centre d'Art Contemporain de Meymac, 31 août-1^{er} décembre 1991, Ed. Centre impression, Limoges, 1991

FRIED Michael, *Le modernisme de Manet*, 1996, Réed., Paris, Gallimard, 2000

FRIZOT Michel, *Dieter Appelt*, Photo poche n°54, Arles, Actes Sud, 2005

GASQUET Joachim, *Conversations avec Cézanne*, 1921, Paris, Macula, pour la Réed., 1986

Alberto Giacometti, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris, Paris-Musées, 1991

Jean Olivier Hucleux 1971-1999, Musée d'Art Contemporain de Lyon, octobre 1999 – février 2000, Paris, Seuil, 1999

Hyperréalistes américains, réalistes européens Exposition, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 15 février au 25 mars 1974, Paris, C.N.A.C, 1974

Hyperréalisme, USA, 1965-1975, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, Hazan, 2003

LANG Luc (Dir.), *Les invisibles : douze récits sur l'art contemporain*, Paris ; Ed du Regard, 2002

LECOQ-RAMOND Sylvie, *Variations autour de la crucifixion : Regards contemporains sur Grünewald*, Colmar, Musée d'Unterlinden, 1993

Eugène Leroy : Autoportraits, Paris, Gallimard, 2004

Eugène Leroy : Rétrospective, Nice, MAMCO de Nice, 1993

Georges Mathieu, Paris, Galerie Charpentier, 1965

Henri Michaux : peintures, Paris, Maeght, 1976

ODIN Paul-Emmanuel, *L'absence de livre, Gary Hill et Maurice Blanchot. Ecriture-video*, Dijon, Les presses du Réel, 2007

Opalka, 1965/1-∞, Paris, Ed. La Hune, Flammarion, 1992

OPALKA Roman, *Vis-à-vis d'une toile "non-touchée"*, Paris, Ed. Jannink, 2006

PICON Gaétan, *Le travail de Jean Dubuffet*, Genève, Skira, 1973

RASPAIL Thierry et WORMSER Gérard. (Dir.), *L'expérience de la durée*, Lyon, Parangon/VS, 2006

Michel Salsmann, *MS 6494*, F.R.A.C. Basse Normandie, 1995

SAVINEL Christine, ROUBAUD Jacques et NOEL Bernard, *Roman Opalka*, Paris, Dis voir, 1996

Tal Coat, Genève, Ed. des Musées d'Art et d'Histoire, 1997

Djamel Tatah, Paris, Actes Sud, 2004

Djamel Tatah, Montbéliard, Musées et Centre d'Art Contemporain de Montbéliard, 1992

TERNOIS David, *Ingres: Monsieur Bertin*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998

Thierry Kuntzel, Paris, Galerie du Jeu de Paume, 1993

Lee Ufan, *Un art de la rencontre*, Arles, Actes Sud, 2002

Olivier Verley : *La chambre du secret*, Paris, Creaphis Ed., 2010

Zoran Music, *La barbarie ordinaire. Music à Dachau*, Paris, Gallimard, 2001

JEAN- MARC CERINO

BEAUFFET Jacques, *Jean-Marc Cerino*, Panissières, Parcours d'art contemporain, 1996

Jean-Marc Cerino, A des amis qui nous ont manqué, Saint-Etienne, Ed. des Cahiers intempestifs, 2000

Jean-Marc Cerino, Les ambassadeurs, Saint-Etienne, Ed. des Cahiers intempestifs, 1999

CONESSA Jean-Claude, *Jean-Marc Cerino, Esse est percipi*, Saint-Etienne, Ed. des Cahiers intempestifs, 1999

FAVIER Anne, *Jean-Marc Cerino, Des yeux pour ne pas voir*, Saint-Etienne, Ed. Ceysson, 2010

GAILLOT Michel, *Jean-Marc Cerino : Le lieu en offrande*, Annemasse, Villa du parc, Centre d'Art Contemporain, 2005

GHADDAB Karim, *Jean-Marc Cerino : ... dans les lanières des seuils*, Lyon, Fage, 2008

GOLDBERG Itzhak, *Jean-Marc Cerino, Savoir, c'est se souvenir*, Bourgoin-Jallieu, Ed. du Musée de Bourgoin-Jallieu, 2006

Marie Madeleine contemporaine, Musée de l'hospice comtesse, Ed. de la ville de Lille, 2005

NANCY Jean-Luc, *Jean-Marc Cerino, Etre c'est être perçu*, Saint-Etienne, Ed. Des Cahiers intempestifs, 1999

STIEGLER Bernard, *Jean- Marc Cerino, Déposition III*, Saint-Etienne, Ed. Des Cahiers intempestifs, 2006

GERHARD RICHTER

ANTOINE Jean-Philippe, GERTRUD Koch, LANG Luc, *Gerhard Richter*, Paris, Dis voir, 1995

DIETMAN Elger, *Gerhard Richter*, Paris, Hazan, 2010

EBLE Bruno, *Gerhard Richter : la surface du regard*, Paris, L'Harmattan, 2006

FLEMMING V., *Maine Bilder sind klüger als ich*, NDR, 1992

PANIER Eddie, *Usage de la photographie dans le régime de l'œuvre de Gerhard Richter : Essai sur l'oscillation du regard*, Thèse, Université de Valenciennes, 2008

PELZER Brigid, *Gerhard Richter, le désir tragique*, Paris, Les presses du réel, 1993

Photography and painting in the word of Gerhard Richter : four essays on Atlas, Barcelone, Ed. Du musée de Barcelone, 2000

Gerhard Richter, Paris, Hazan, 2010

Gerhard Richter, catalogue raisonné 1962-1993, Stuttgart, Ed. Cantz, 1997

Gerhard Richter 1965-2004, catalogue raisonné, Berlin, Ed. Cantz, 2004

Gerhard Richter, Textes : notes et entretiens, Dijon, Les presses du réel, 1999

Gerhard Richter : 100 Bilder, Exposition, Nîmes, Carré d'art, Stuttgart, Ed. Cantz, 1996

Gerhard Richter, Paris, Ed. du Centre Georges Pompidou, 1977

Gerhard Richter. Portraits, Londres, National Portrait Gallery, février-mai 2009

Gerhard Richter, Catalogue de la Biennale de Venise, 1972

Richter en France, Arles, Actes Sud, Grenoble, Musée de Grenoble, 2009

GOLDBERG Itzhak, « Gerhard Richter », *Beaux-Arts magazine*, n° 215, avril 2002

Site officiel de Gerhard Richter : www.gerhard-richter.com

JACQUES DAMEZ

Jacques Damez, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible, Aurillac, Ed. C.D.C. La Sellerie, Musée Nicéphore Niepce, 1990

NANCY Jean-Luc, *Jacques Damez, Tombée des nues*, Paris, Marval, 2007

Jacques Damez : Contraintes par corps, Lyon, Ed. Galerie du Réverbère, Musée de Nemours, 1987

ARNULF RAINER

Arnulf Rainer, Saint-Priest, Galerie municipale d'art contemporain, 1987

Arnulf Rainer, Paris, Ed. de la galerie Lelong, 1990

Arnulf Rainer, Paris, Ed. de la galerie Stadler, 1992

Arnulf Rainer, Paris, Ed. de la Galerie Christophe Gaillard, 2008

Arnulf Rainer : Die Radierungen, Bonn, Ed. Wienand, 1997

Arnulf Rainer, FACE FARCES, Vienne, Cologne, Galerie Ariadne, 1971

Arnulf Rainer, Facefarces, bodyposes 1968-1975, Paris, Ed. de la galerie Stadler, 1975

Arnulf Rainer : Masqué - démasqué, Vienne, Ed. Galerie Ulysses, 1987

Arnulf Rainer : Femmes acrobates, 9 fév - 11 mars 1978, Galerie Stadler, Paris, Ed. de la galerie Stadler

Arnulf Rainer, Métaphores de la mort, Grenoble, Magasin – Centre d'Art Contemporain de Grenoble, 1987

Arnulf Rainer: peintures-surpeintures, 1995-2003, Exposition, 3 juillet - 25 octobre 2004, Musée National Message biblique Marc Chagall, Nice, Ed. Réunion des Musées Nationaux, 2004

Arnulf Rainer : mort et sacrifice, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Galeries contemporaines, 1^{er} février-26 mars 1984, Paris, Ed. du Centre Georges Pompidou, 1984,

Arnulf Rainer, Visages dérobés, Paris, Galerie Lelong, 2006

Arnulf Rainer, Repères, cahier d'art contemporain n°25, Paris, Galeries Maeght-Lelong, 1985

A la recherche de l'Eden, Vienne, 1950-1990, Musée d'art et d'histoire de Fribourg, 1990.

Arnulf Rainer et sa collection d'art brut, Paris, Lyon, La Maison rouge/Fage Ed., 2005

BEURARD Patrick, « L'éternel autoportrait de Rainer », Opus international n° 106, 1988

SCARPETTA Guy, « pour Arnulf Rainer », *Artpress* n°132, janvier 1999

ANDRES SERRANO

ARASSE Daniel, SCHEFER Jean-Louis, *Andres Serrano, le sommeil de la surface*, Arles, Actes Sud, 1994

Andres Serrano, Body and soul, New York, Ed. Takarajima, 1995

Andres Serrano, talking art, Londres, London Institut of Contemporary Art, 1993

Andres Serrano, *The Morgue*, co-édité par la Tête d'Obsidienne (la Seyne/mer), Galerie Yvon Lambert (Paris), Palais du Tau (Reims) et le Grand Hornu (Mons), 1993

AULT JULIE, *Andres Serrano, America and other work*, Cologne, Paris, Taschen, 2004

Romano Gianni, « La palette cachée d'Andres Serrano », *Artpress* n° 159, 1991

SCARPETTA Guy, « Pour Arnulf Rainer », *Artpress* n° 132, Janvier 1999

ANTHONY VEROT

WAT Pierre, *Anthony Vérot*, Saint-Etienne, Ed. Ceysson, 2009

REVUES ET SITES INTERNET

Artpress n° 168, avril 1992

Artpress n° 177, février 1993

Artpress n° 283, octobre 2002

Artpress n° 289, avril 2003

Artstudio n° 16, *Monochromes*, 1990

Artstudio n° 21, *Le portrait contemporain*, 1991

Cahiers du cinéma n° 138, Paris, Ed. de l'Etoile, janvier 1962

Cahiers du MNAM n° 17-18, *L'œuvre et son accrochage*, Paris, Ed. du Centre Georges Pompidou, 1986

Cahiers du MNAM n° 29, *En revenant de l'expo*, Paris, Ed. du Centre Georges Pompidou, 1989

Cahiers du MNAM n° 87, Paris, Ed. du Centre Georges Pompidou, 1995

Chroniques de l'art vivant n° 36, Paris, Ed. Maeght, février 1973

Documents n° 6, 1929

Etudes photographiques n° 25, mai 2010

Figures de l'art n°1, *Plis*, Publication de l'Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 1993-1994

L'Histoire n°180, sept. 1994

Magazine littéraire n° 424, 2003

Nouvelle revue de psychanalyse n° 35, *Le champ visuel*, Paris, Gallimard, 1987

Nouvelle revue de psychanalyse n°44, *Destins de l'image*, Paris, Gallimard, 1991

L'œil n° 616, septembre 2009

Photographie n° 8, sept 1985

La recherche photographique n° 11, *L'ombre*, 1991

Le regard, revue *Terrain* n° 30, 1998

Traverses n° 29, *L'obscène*, Maheu Jean (Dir.), Paris, Ed. de Minuit, 1983

Traverses n°46, *Le Verre*, Paris, Paris, Ed. Centre Georges Pompidou, 1989

Traverses n°7, *Maquiller*, Paris, Ed. Centre Georges Pompidou, 1977

Vertigo° 22, *De dos*, 2001

Vertigo n°23, *Où sont passées les couleurs*, 2003

[www. Opalka1965.com](http://www.Opalka1965.com)

KATZ Michel et DEOTTE Jean-Louis, *L'art à l'époque de la disparition*, Collège Iconique du 30 janvier 2001, texte en ligne, www.ina.fr.

INDEX DES ILLUSTRATIONS

Figures dérobées dans l'œuvre de Jean-marc Cerino

III. 1. Jean-Marc Cerino, <i>Les Rêveurs (Jean-Luc Nancy)</i> , Détail, 2008-2012, Encaustique sur toile	2
III. 2. <i>Jeune homme</i> , 2002, Encaustique sur toile et cales de bois, 200 x 100 x 5 cm	38
III. 3. <i>Les Veilleuses</i> , 2010, Sérigraphie en grisaille sur verre dépoli recuit, 216 x 150 cm, couvent des dominicaines de Béthanie, Monferrand-le-Château	43
III. 4. <i>Justine aux crânes</i> , 1997-1998, Encaustique sur toile, 148 x 65 cm	44
III.5. <i>Les Rêveurs</i> , (Alain Badiou, Jean-Christophe Bailly, Jean-Luc Nancy), 2006-2008, Encaustique sur toile et cales de bois, In <i>Who's afraid of Design ?</i> , Cité de Design, Saint-Etienne, 2009, Vue d'ensemble	45
III. 6. <i>Peintres sur le motif</i> , 1992, Brou de noix sur polyester, Dimensions variables	50
III. 7. <i>Peintres sur le motif</i> , 1992, Brou de noix sur polyester, Dimensions variables	50
III. 8. <i>Peintres sur le motif</i> , 1992, Encaustique sur toile, Dimensions variables	51
III. 9. <i>Peintres sur le motif</i> , 1992, Encaustique sur toile, Dimensions variables	51
III. 10. <i>Peintres sur le motif</i> , 1992, Encaustique sur toile, Dimensions variables	51
III. 11. Atelier de l'artiste, Saint-Etienne, 2006	52
III. 12. <i>Les Invisibles</i> , 2002, Ecoline sur japon blanc, 69 x 54,5 cm	52
III. 13 Transfert à l'Ecoline blanche sur polyester	53
III. 14. Atelier de l'artiste, Saint-Etienne, 2007	54
III. 15. Transfert par mise au carreau, Dessin sur toile, Atelier de l'artiste, Saint-Etienne, 2009	55
III. 16. <i>Les Rêveurs (Jean-Luc Nancy)</i> , Détail de la réalisation, Atelier de l'artiste, Saint-Etienne, 2009	56
III. 17. <i>Dépositions III</i> , 2006, Détail de la réalisation, atelier de l'artiste	57
III. 18. <i>Plateau I</i> , 2002, Encaustique sur toile et cales de bois, 200 x 100 x 5 cm	58
III. 19. Kazimir Malevitch, <i>Paysanne</i> , 1930, Huile sur toile, 98 x 80 cm	58
III. 20. Jean-Marc Cerino, Atelier de l'artiste, Saint-Etienne, 2006	60
III. 21. Atelier de l'artiste, Saint-Etienne, 2008	61
III. 22. <i>Figures de portement</i> , 2000, Encaustique sur toile, et cales de bois, 5 toiles, 200 x 100 x 5 cm chacune	65
III. 23. <i>A des amis qui nous ont manqué</i> , 1997-2000, Ecoline sur Japon nacré, 69 x 54,5 cm	69
III. 24. <i>A des amis qui nous ont manqué</i> , 1997-2000, Ecoline sur Japon nacré, 69 x 54,5 cm	69
III. 25. <i>Savoir, c'est se souvenir</i> , Réalisation, Bourgoin-Jallieu, 2000	73
III. 26. <i>Savoir, c'est se souvenir</i> , Réalisation, Bourgoin-Jallieu, 2000	75
III. 27. <i>Savoir, c'est se souvenir</i> , Réalisation, Bourgoin-Jallieu, 2000	75

III. 28. <i>Les Invisibles aussi ont une ombre</i> , 2002, Ecoline sur japon nacré, 69 x 54,5 cm	76
III. 29. <i>Les Rêveurs (Remo Bodei)</i> , 2008, Encaustique sur toile et cales de bois, 200 x 100 x 5 cm, Brou, Monastère Royal de Bourg en Bresse, 2008.....	78
III. 30. <i>A des amis qui nous ont manqué</i> , 1997-2000, Ecoline sur japon nacré, 69 x 54,5 cm. 79	
III. 31. <i>Dépositions II</i> , 2005, Ecoline sur polyester, 59 x 54,5 cm, Couvent de La Tourette, 2007.....	86
III. 32. <i>Les transparents</i> , 2001, Ecoline sur japon nacré, 69 x 54,5 cm, Coll. MAM de Saint-Etienne	87
III. 33. <i>Savoir, c'est se souvenir</i> , 2000, 8 voiles, Impression textile sur organza, 260 x 120 cm chaque voile	90
III. 34. John Batho, <i>Esantys ir nesantys</i> , 2000, Tirage numérique sur support souple, 270 x 127 cm.....	91
III. 35. Ugo Giletta, <i>Sans titre</i> , 2013, Aquarelle sur toile, 160 x 120 cm.....	92
III. 36. Ugo Giletta, <i>Sans titre</i> , 1999, Aquarelle sur papier, 18 x 12 cm.....	92
III. 37. Alain Fleischer, <i>A la recherche de Stella</i> , 1995, Installation	96
III. 38. <i>Dépositions I</i> , 2004, Encre de Chine blanche sur polyester, 69 x 54,5 cm	97
III. 39. Kasimir Malevitch, <i>Carré blanc sur fond blanc</i> , 1918, Huile sur toile, 79,4 x 79,4 cm, MOMA, New York	97
III. 40. <i>Dépositions I</i> , 2004, Encre de Chine blanche sur polyester, 69 x 54,5 cm	104
III. 41. <i>Dépositions II</i> , 2005, Encre de Chine blanche sur polyester, 69 x 54,5 cm, Couvent de la Tourette.....	105
III. 42. <i>Les Rêveurs</i> , 2006-2007, Encaustique sur toile et cales de bois, 200 x 100 x 5 cm, chaque Galerie Bernard Ceysson, Saint-Etienne, 2007.....	108
III. 43. Gary Hill, <i>Tall ships</i> , 1992, 16 projections laser en noir et blanc, Documenta IX de Kassel.....	112
III. 44. <i>Savoir, c'est se souvenir</i> , 2000, 8 voiles, Impression textile sur organza, 260 x 120 cm chaque voile	113

Les figures défilées de Gerhard Richter

III. 45. <i>Betty</i> 1988, Huile sur toile, 102 x 72 cm, (CR. 663-5).....	117
III. 46. <i>Ema (Akt auf eine Treppe)</i> , 1966, Huile sur toile, 200 x 130 cm, (Catalogue Raisonné 134)	117
III. 47. <i>Mutter und Tochter</i> , 1965, Huile sur toile, 180 x 110 cm, (CR. 84)	123
III. 48. <i>Tisch</i> 1962, Huile sur toile, 90 x 113 cm (CR.1).....	123
III. 49. <i>1024 Farben</i> , 1973, Huile sur toile, 254 x 478 cm, (CR. 350-1)	123
III. 50. <i>Doppelglasscheibe</i> , 1977, Verre peint sur une face et fer, 200 x 150 cm, (C.R. 416) 123	
III. 51. <i>Spiegel grau</i> , 1991, 280 x 165 cm.....	123
III. 52. <i>Onkel Rudi</i> , Huile sur toile, 87x 50 cm, (CR. 85)	125
III. 53. <i>Frau mit schirm</i> , 1964, Huile sur toile, 160 x 95cm, (CR. 29)	125
III. 54. <i>Sekretärin</i> , 1963, Huile sur toile, 150 x 100 cm, (CR. 14)	125
III. 55. <i>48 portraits</i> , 1972, Huile sur toile, 70 x 55 cm chacun, (CR. 324a)	125
III. 56. <i>Brigid Polk</i> , 1971, Huile sur toile, 100 x 125 cm, (CR. 309)	125
III. 57. <i>Frauenkopf im Profil</i> , 1966, Huile sur toile, 35 x 30 cm, (CR. 80-11).....	125
III. 58. <i>Tote</i> , 1988, Huile sur toile, 62 x 67 cm, (CR. 667-1)	129

III. 59. <i>Tote</i> , 1988 Huile sur toile, 62 x 62 cm, (CR. 667-2)	129
III. 60. <i>Tote</i> , 1988 Huile sur toile, 35 x 40 cm, (CR. 667-3)	129
III. 61. <i>Gegenüberstellung 1</i> , 1988, Huile sur toile, 112 x 102 cm, (CR. 671-1)	129
III. 62. <i>Gegenüberstellung 2</i> , Huile sur toile, 1988, 112 x 102 cm, (CR. 671-2)	129
III. 63. <i>Gegenüberstellung 3</i> , 1988, Huile sur toile, 112 x 102 cm, (CR. 671-3)	129
III. 64. <i>Family am meer</i> , 1964, Huile sur toile, 150 x 200 cm (CR. 35)	130
III. 65. <i>Mann mit zwei Kindern</i> , 1965, Huile sur toile, 80 x 110 cm, (CR. 96)	130
III. 66. <i>Acht Lerneschwestern</i> , 1966, Huile sur toile, 95 x 70 cm, (CR. 130)	130
III. 67. <i>Double Portrait de Kühn</i> , 1970, Huile sur toile, 60 x 50 cm, (CR. 257-1 et 2)	130
III. 68. Alferd-Louis Begoz, <i>Tête de jeune femme</i> , 1907, Photographie au charbon	134
III. 69. <i>Betty</i> , 1991, Impression offset, 97,1 x 66,2 cm, (CR. 75)	135
III. 70. <i>Betty</i> , 1977, Huile sur toile, 50 x 40 cm, (CR. 425-5)	141
III. 71. <i>Familie Wende</i> , 1971, huile sur toile, 150 x 125 cm, (CR. 302)	143
III. 72. <i>Helen</i> , 1964, Huile sur toile, 110 x 75 cm, (CR. 25)	143
III. 73. <i>Aunt Marianne</i> , 1965, Huile sur toile, 120 x 139 cm, (C.R 87)	144
III. 74. <i>Portrait de Schmela</i> , 1964, Huile sur toile, 100 x 130 cm, (37-1)	144
III. 75. <i>Helga Matura</i> , 1966, 180 x 110 cm, (C.R. 124)	146
III. 76. <i>Nanni et Kitty</i> , 1968, Huile sur toile, 67 x 87 cm, (C.R. 197-5)	148
III. 77. <i>Selbstportrait</i> 1996, 51 x 46 cm, (836-1)	149
III. 78. <i>Selbstportrait</i> 1996, 51 x 46 cm, (836-1)	149
III. 79. <i>Christiane und Kerstin</i> , 1968, Huile sur toile, 86 x 91 cm, (CR. 197-4)	153
III. 80. <i>Heidi Kuhn</i> , 1968, Huile sur toile, 68 x 110 cm, (197-7)	153
III. 81. <i>Mädchen Baker</i> , 1965, Huile sur toile, 32 x 26 cm, (C.R. 80-15)	154
III. 82. <i>Herr Baker</i> , 1965, Huile sur toile, 46 x 40 cm, (C.R. 80-12)	154
III. 83. <i>Frau Baker</i> , 1965, Huile sur toile, 46 x 40 cm, (C.R. 80-13)	154
III. 84. <i>Junge Baker</i> , 1965, Huile sur toile, 32 x 26 cm, (C.R. 80-14)	154
III. 85. <i>Portrait Klinker</i> , 1965, Huile sur toile, 100 x 80 cm, (C. R. 60)	158
III. 86. <i>S. Mit Kind</i> , 1995, Huile sur toile, 36 x 41 cm, (C.R. 827-2)	161
III. 87. <i>S. Mit Kind</i> , 1995, Huile sur toile, 36 x 41 cm, (C.R. 827-4)	161
III. 88. <i>S. Mit Kind</i> , 1995, Huile sur toile, 36 x 41 cm, (C.R. 827-5)	161
III. 89. <i>S. Mit Kind</i> , 1995, Huile sur toile, 36 x 41, (C.R. 827-6)	161
III. 90. <i>Party</i> , 1963, Huile sur toile, 150 x 182 cm, (C.R. 2-1)	162
III. 91. <i>Portrait Müller</i> , 1965, Huile sur toile, 80 x 60 cm, (C.R. 71)	163
III. 92. <i>Portrait Ströher</i> , 1965, Huile sur toile, 80 x 60 cm, (C.R. 72)	163
III. 93. <i>S. Mit Kind</i> , 1995, Huile sur toile, 36 x 41 cm, (C.R. 827-3)	167
III. 94. <i>Zwei Frauen</i> , 1967, Huile sur toile, 193,5 x 199 cm, (C.R. 147-1)	168
III. 95. <i>Frau auf dem Sofa Jalousie</i> , 1967, Huile sur toile, 120 x 130 cm, (C.R. 147-2)	168
III. 96. <i>Mädchenkopf</i> , 1965, Huile sur toile, 75 x 100 cm, (C.R.63)	169
III. 97. <i>Vorhang</i> 1965, Huile sur toile, 200 x 195 cm, (C.R. 56)	169
III. 98. <i>Heidi</i> , 1965, Huile sur toile, 40 x 40 xm, (C.R. 48-13))	170
III. 99. <i>Verkündigung nach Tizian</i> , 1973, Huile sur toile, 125 x 200 cm, (C.R. 343-1)	172
III. 100. <i>Verkündigung nach Tizian</i> , 1973, Huile sur toile, 125 x 200 cm, (C.R. 344-2)	172
III. 101. <i>Verkündigung nach Tizian</i> , 1973, Huile sur toile, 125 x 200 cm, (C.R. 344-3)	172
III. 102. <i>Verkündigung nach Tizian</i> , 1973, Huile sur toile, 125 x 200 cm, (C.R. 343-2)	172
III. 103. <i>Uecker</i> , 1964, Huile sur toile, 47 x 29 cm, (C.R. 80-17)	173

III. 104. <i>Portrait Dieter Kreutz</i> , 1971, Huile sur toile, 150 x 125 cm, (C.R. 294)	173
III. 105. <i>Portrait Dr. Knobloch</i> , 1964, Huile sur toile, 100 x 90 cm, (C.R. 41-1)	173
III. 106. <i>Portrait Dr. Knobloch</i> , 1964, Huile sur toile, 100 x 90 cm, (C.R. 41)	173
III. 107. <i>Rot-Blau-Gelb</i> , 1973, Huile sur toile, 98 x 92 cm, (C.R. 339-3)	173
III. 108. <i>Vermalung</i> , 1972, Huile sur toile, 60 x 45 cm, (C.R. 330-6)	173
III. 109. René Magritte, <i>La reproduction interdite</i> , Huile sur toile, 81 x 65 cm, Musée de Rotterdam	176
III. 110. <i>I.G.</i> , 1993, Huile sur toile, 82 x 92 cm, (C.R. 790-3)	177
III. 111. <i>I.G.</i> , 1993, Huile sur toile, 72 x 82 cm, (C.R. 790-5)	177
III. 112. <i>I.G.</i> , 1993, Huile sur toile, 72 x 102 cm, (C.R. 790-4)	177
III. 113. <i>Lesende</i> , 1994, Huile sur toile, 51 x 71 cm, (C.R. 799-1)	177
III. 114. <i>Lesende</i> , 1994, Huile sur toile, 72 x 102 cm, (C.R. 804)	177
III. 115. <i>Ella</i> , 2007, Huile sur toile, 40 x 31 cm, (C.R. 903-1)	184
III. 116. <i>Kopf</i> , 2009, Huile sur toile, 41 x 32 cm, (C.R. 907-2)	185

Jacques Damez : Prises de temps et tremblement de l'être

III. 117. <i>La vingt-cinquième heure : l'autoportrait inaccessible</i> , 1988-1989, L'embarcadère, Lyon, 1993	194
III. 118. <i>22 Juillet 1988 / 16h-17h</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm	199
III. 119. Hyppolite Bayard, <i>Autoportrait en noyé</i> , 1840, Positif direct sur papier, 18,6 x 18,2 cm	202
III. 120. <i>Samedi 23 juillet 1988 / 16h-17h</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm	203
III. 121. <i>Lundi 25 juillet 1988 / 16h15-17h15</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm	205
III. 122. <i>Mardi 26 juillet 1988 / 10h20-11h20</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm	207
III. 123. <i>Mercredi 27 juillet 1988 / 14h-15h</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm	209
III. 124. <i>Daguerréotype anonyme</i> , vers 1984, Publié dans le n°4 de la revue <i>Photographies</i> , Avril 1984	211
III. 125. <i>Jeudi 28 juillet / 14h30-15h30</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm	213
III. 126. <i>Vendredi 29 juillet 1988 / 15h30-16h30</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm	215
III. 127. <i>Samedi 30 juillet 1988 / 15h15-16h15</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm	217
III. 128. <i>Lundi 1 août 1988 / 16h-17h</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm	219
III. 129. <i>Dimanche 31 juillet 1988 / 16h45-17h45</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm	219
III. 130. Roman Opalka, <i>Octogone</i> , Mai 2006, Saint-Etienne	220
III. 131. <i>La vingt-cinquième heure : l'autoportrait inaccessible</i> , 1988-1989, L'embarcadère, Lyon, 1993	221
III. 132. Alain Fleischer, <i>Ecran sensible</i> , 2003, installation	222
III. 133. <i>Mardi 2 Août 1988 / 20h40-21h40</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm	223
III. 134. <i>Mercredi 3 août 1988 / 17h40 -18h40</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm	225
III. 135. <i>Jeudi 4 août 1988 / 15h30-16h30</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm	226
III. 136. <i>Vendredi 5 août 1988 / 16h-17h</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm	227
III. 137. Michelangelo PISTOLETTO, <i>Autoritratto di stelle</i> , 1973, photographie sur film transparent, 200 x 105 cm	228
III. 138. <i>Samedi 6 août 1988 / 16h15 - 17h15</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm	229
III. 139. Bill Viola, <i>Mémoria</i> , 2000, video, 30 min	230

III. 140. Alphonse Poitevin, <i>Autoportrait</i> , vers 1861, Coll. De la BNF.	230
III. 141. Patrick Tosani, <i>Portrait-braille</i> , 1985, photographie cibrachrome, 150 x 100 cm ...	230
III. 142. <i>Dimanche 7 août 1988 / 16h15 – 17h15</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm...	231
III. 144. Michel Salsmann, <i>9464</i> , 1994, Impression numérique, 40 x 30 cm	232
III. 143. Michel Salsmann, <i>Biface (Verso)</i> , 1994, 31 images numériques imprimées en mode CMJ, verso de la feuille de papier après 31 passages dans l'imprimante, 24 x 18 cm	232
III. 145. Karl - Hartmut Lerch & Claus Holtz, Vidéogramme de <i>Portrait</i> , 1981, Installation vidéo : 4 moniteurs, 4 bandes vidéo, couleur, silencieux, 30 minutes, Paris, Centre Georges Pompidou	233
III. 146. <i>Lundi 8 août 1988 / 15h45-16h45</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm	234
III. 147. <i>Vendredi 12 août 1988 / 15h15 – 16h15</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm ...	235
III. 148. <i>Mardi 9 août 1988 / 16h40 – 17h40</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm	235
III. 149. <i>Samedi 13 août 1988 / 15h15 – 16h15</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm	237
III. 150. <i>Dimanche 14 août 1988 / 16h10 – 17h10</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm.	239
III. 151. <i>Lundi 15 août 1988 / 15h20 – 16h20</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm	240
III. 152. <i>Mardi 16 août 1988 / 17h10 – 18h10</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm	241
III. 153. Thomas Ruff, <i>Andres porträt</i> , tirage argentique, 189,5 x 119,4 cm	243
III. 154. Michel Salsmann, <i>Biface (recto)</i> , 1994, Sérigraphie en 31 passages de 1964 à 1994, 40 x 30 cm	244
III. 155. <i>Mercredi 17 août 1988 / 15h – 16h</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm	246
III. 156. Jean-Louis Garnell, <i>Portrait # 15</i> , 1988, Tirage argentique, 71 x 63 cm	247
III. 157. Olivier Verley, <i>La chambre du secret</i> , 2010, Tirage argentique	247
III. 159. <i>La 25° heure : l'autoportrait inaccessible</i> , 1989, tirage argentique, 190 x 100 cm...	251

Arnulf Rainer : Figures rehaussées et surcharges défigurantes

III. 160. <i>Recouvrement noir</i> , 1960-1963, Peinture à l'huile sur toile, 200 x 130 cm	258
III. 161. <i>Rainer mourant</i> , 1949, Crayon sur calque sur toile, 28 x 45,5 cm	260
III. 162. <i>Selbstdarstellung als Toter</i> , 1955, Photographie noir et blanc, 17,5 x 12,5 cm	261
III. 163. <i>Selbstdarstellung als Toter</i> , Peinture sur photographie, 17,5 x 12,5 cm	261
III. 164. <i>Autoportrait</i> , Photographie d'automate, 1969	264
III. 165. <i>Autoportrait</i> , Photographie d'automate, 1969	265
III. 166. <i>Face Farces</i> , Verborgenen Knödel, 1973, Encre et huile sur photo, 61 x 46,5 cm ...	276
III. 167. <i>Face Farces</i> , Kopfputz, 1970-1974, Huile sur photo sur bois, 122 x 87 cm	277
III. 168. <i>Totenmaske Alban Berg</i> , 1983-1984, Huile sur photo sur bois, 80 x 60 cm	278
III. 169. Roy Adzak, <i>La Modification</i> , 1983-1984, Clichés extraits de la série	285
III. 170. <i>Totenmaske, Joseph Haydn</i> , 1983-1984, Crayon gras et huile sur photo sur bois, 120 x 80 cm	286
III. 171. <i>Face Farces, Blinde Furchen</i> , 1972, Huile sur photo, 80 x 50 cm	286
III. 172. <i>Face Farces, Grüne Hecke</i> , 1974, Huile sur photo, 47 x 61 cm	286
III. 173. <i>Totenmaske, Marie Von Ebner-Eschenbach</i> , 1983-1984, Craie grasse et huile sur photo, 120 x 80 cm	286
III. 174. <i>Totenmaske, Maximilien Robespierre</i> , 1983-1984, Craie grasse et huile sur photo, 120 x 80 cm	286
III. 175. <i>Face Farces, Zugenkauer</i> , Huile sur photo, 122 x 87 cm	286

III. 176. <i>Totensmake, A. Stifter</i> , Huile sur photo, 48 x 59,8 cm	286
III. 177. <i>Face Farces, Angst</i> , 1969-1973, Huile sur photo sur bois, 120 X 88 cm.....	287
III. 178. <i>Face Farces, Die Fliegen</i> , 1970-1975, Craie grasse et huile sur photo sur bois, 50 x 60 cm.....	287
III. 179. <i>Totenmaske, A. Wildgan</i> , Craie grasse sur photo grattée, 60 x 50 cm.....	287
III. 180. <i>Totenmaske, H.L. Vinzenz Palloti</i> , Craie grasse et huile sur photo sur bois, 47 x 31 cm	287
III. 181. <i>Face Farces, Schawarze Ferdern auf dem Stirn</i> , 1971, Craie grasse et huile sur photo grattée, 122 x 87 cm.....	287
III. 182. <i>Face Farces, Strähnenhaar mit Glatze</i> , 1974, Crayon graphite, sur photo, 30 x 40 cm	287
III. 183. <i>Totenmaske, Karl Schönherr</i> , Craie grasse sur photo grattée, 60 x 50 cm.....	288
III. 184. <i>Totenmaske, Gustav Mahler</i> , Craie grasse sur photo grattée, 60 x 50 cm	288
III. 185. <i>Messerschmidt, Lieblächer</i> , 1975-1976, Graphite et craie grasse sur photo, 61 x 47,7 cm.....	288
III. 186. <i>Messerschmidt, Der Von dem Fliegen Gequälte</i> , 1977, Craie grasse et encre sur photo, 23 x 18 cm.....	288
III. 187. Vincent Cordebar, <i>Conversations faites à un enfant mort</i> , 1991, encre sur photo, 16 x 18 cm	288
III. 188. <i>Totenmaske, Baron Cuvier</i> , 1980, Encre et craie grasse sur photo, 80 x 60 cm.....	288
III. 189. <i>Totenmaske, Joseph Haydn</i> , 1982, crayon gras et huile sur photo, 120 x 80 cm.....	288
III. 190. <i>Face Farces, Als Toter aus dem Dach</i> , 1973, Huile et craie grasse sur photo grattée, 47 x 62 cm	289
III. 191. Georges Baselitz, <i>Elke VI</i> , 1976, Huile sur toile, 200 x 162 cm, Coll. MAM de Saint-Etienne	291
III. 192. Gunter Brus, <i>Auto-peinture</i> , 1964, photographie de la performance.....	292
III. 193. Dieter Appelt, <i>Aus Erinnerungsspur</i> , 1979, tirage argentique, série de trois photographies, 39 x 28 cm	293
III. 194. <i>Face Farces, Angestregter Blick</i> , 1971, Huile et encre sur photo, 24 x 18 cm	294
III. 195. <i>Faces Farces, Sans-titre</i> , Craie grasse et huile sur photo, 60,7 x 50,5 cm.....	294
III. 196. <i>Totenmaske, Beethoven</i> , 1979, Huile sur photo, 23 x 19 cm	294
III. 197. <i>Totenmaske, Marat</i> , 1978, Craie grasse et huile sur photo, 60 x 50,5 cm.....	294
III. 198. Philippe de Champaigne, <i>Portrait de l'abbé de Saint-Cyran</i> , vers 1646, Huile sur toile, 73 x 58 cm, Musée de Grenoble	299
III. 199. <i>Totenmaske, Friedrich le Grand</i> , 1978, Craie grasse sur photo, 60 x 48 cm	302
III. 200. <i>Totenmaske, Franz Liszt</i> , 1983-1984, Craie grasse et huile sur photo sur bois, 120 x 80 cm.....	305
III. 201. <i>Totensmake, A. Stifter</i> , 1980-1986, Encre et craie grasse sur photo, 80 x 60 cm....	305
III. 202. <i>Totenmaske, Johann Gottlieb Fichte</i> , 1984, Huile sur photo sur bois, 120 x 80 cm.	305
III. 203. <i>Totenmaske, Hugo Wolf</i> , 1980, Craie grasse et encre sur photo, 60 x 80 cm.....	305
III. 204. <i>Totenmaske, Pacifieus Von San Severino</i> , Encre et graphite sur photo, 60 x 50 cm	305
III. 205. <i>Totenmaske Gustav Mahler</i> , 1978, Craie grasse et graphite sur photo, 60 x 80 cm	306
III. 206. <i>Totenmaske, Gustav Mahler</i> , 1980-1986, Huile et encre sur photo, 80 x 60 cm.....	306
III. 207. <i>Franz Xaver Messerschmidt, Tête au bec</i> , vers 1770, Plomb, H/ 43 cm environ	309

III. 208. Arnulf Rainer, <i>Messerschmidt : Des heftige Geruch</i> , 1977, Craie grasse sur photo, 50 x 60 cm	309
III. 209. Photographie extraite de l'ouvrage de H. Söderman et J.J. O'Connell, <i>Manuel d'enquêtes criminelles modernes</i> , Paris, Payot, 1953	311
III. 210. Photographies de malades documentant divers états catatoniques, Coll. Arnulf RAINER	316
III. 211. <i>Face Farces, Eine Befreiung</i> , 1965, Graphite, craie grasse et huile sur photo, 50 x 60 cm.....	317
III. 212. <i>Face Farces, Als Frosch</i> , 1971, Craie grasse et encre sur photo, 50 x 60 cm.....	319
III. 213. <i>Masque Mbuta (de maladie)</i> , Zaire,	319
III. 214. Statue chinoise de la période Heian, Moine Hôshi	320
III. 215. <i>Face Farces, Spiegelblick</i> , 1969-1973, Huile sur photo sur bois, 99 x 81 cm.....	321
III. 216. <i>Face Farces, Mâchoires noires</i> , 1972-1973, Craie grasse et huile sur photo, 47 x 60 cm.....	321
III. 217. <i>Face Farces, Sans-titre</i> , 1971, Graphite et craie grasse sur photo, 61 x 44 cm.....	321
III. 218. <i>Face Farces, Aus del Dysneyland</i> , 1970-1971, Graphite et craie grasse, 60 x 50 cm	321
III. 219. <i>Face Farces, Olivers Krone</i> , 1969-1974, Huile sur photo, 122 x 87 cm	322
III. 220. <i>Face Farces, Geier</i> , 1971-1972, Craie grasse et huile sur bois, 122 x 175 cm	322
III. 221. <i>Face Farces, Ekelhaftes Zahnweh</i> , 1969, Huile sur photo, 119 x 87 cm.....	330
III. 222. <i>Face Farces, Zahn und Weh</i> , 1972-1974, Huile sur photo sur bois, 83 x 63 cm	330
III. 223. <i>Totenmaske, Clemenceau</i> , 1983-1984, Huile sur photo sur bois, 83 x 63 cm.....	330
III. 224. <i>Face Farces, Face coloration</i> , 1969-1973, Huile sur photo sur bois, 118 x 90 cm....	330
III. 225. <i>Face Farces, Sans titre</i> , Huile sur photo sur bois, 118 x 87 cm	333
III. 226. <i>Face Farces, Anblick</i> , 1969, Huile sur photo, 118 x 87 cm	334
III. 227. <i>Totenmaske, A. Von. Menzel</i> , 1978, Graphite sur photo, 60 x 50 cm	335
III. 228. <i>Totenmaske, Moltke</i> , 1978, Huile et graphite sur photo, 60 x 47 cm	336
III. 229. <i>Face Farces, Sans-titre</i> , 1972-1975, Encre et craie sur photo, 60 x 50 cm, Coll. MAM de Saint-Etienne	339
III. 230. <i>Face Farces, Kratzbürstig</i> , 1970-1972, Huile sur photo sur aluminium, 170 x 139 cm	340
III. 231. <i>Face Farces, Fetzen (Blick durche grüne)</i> , 1973, Huile sur photo, 47 x 61 cm.....	341
III. 232. <i>Totenmaske, Sans-titre</i> , 1978, Huile sur photo, 60 X 50 cm	342
III. 233. <i>Totenmaske, Beethoven</i> , 1978, Huile sur photo, 61 x 50 cm	343
III. 234. <i>Giacomettiübermalung</i> , 1961, Technique mixte sur sérigraphie, 82 x 62 cm	345
III. 235. <i>Face Farces, Zentrum</i> , Graphite sur photo, 1975, 53 x 69,5 cm.....	347
III. 236. <i>Totenmaske, Joseph Von Calasanza</i> , 1982, Craie grasse et huile sur photo, 120 x 80 cm.....	348
III. 237. <i>Totenmaske, Beethoven</i> , 1978, Craie grasse et encre sur photo, 60 x 45 cm.....	349
III. 238. <i>Totenmaske, Beethoven</i> , 1984, Huile sur photo sur bois, 120 x 80 cm.....	350
III. 239. <i>Totenmaske, Filippo Brunelleschi</i> , 1978, Encre et huile sur photo, 60 x 50 cm	351
III. 242. <i>Totenmaske, Immermann</i> , 1978, Huile sur photo sur bois, 80 x 60 cm.....	352
III. 241. <i>Totenmaske, Franz List</i> , Huile sur photo, 60 x 48 cm.....	352
III. 240. <i>Totenmaske, Chopin</i> , 1978, Craie grasse et huile sur toile, 60 x 50 cm	352
III. 243. <i>Totenmaske, Liliencron</i> , Encre, craie et huile sur photo, 50 x 60 cm	354

III. 244. <i>Totenmaske, Adalbert Stifter, 1978, Huile et encre sur photo, 45 x 48 cm</i>	355
III. 245. <i>Face Farces, Geburst, 1972, Encre et huile sur photo, 46 x 61 cm</i>	357
III. 246. <i>Totenmaske, Sans-titre, Graphite sur photo, 30 x 25 cm</i>	357

La figure du débord dans la série The Morgue d'Andres Serrano

III. 247. <i>Cardiac arrest, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	375
III. 248. <i>Burnt to death, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	375
III. 249. <i>Infectious Pneumonia, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	375
III. 250. <i>John Doe baby II., 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	376
III. 251. Jacques André Boiffard, <i>Gros orteil, 1929, Epreuve gélatino argentique, 29 x 22 cm,</i> Coll. Centre Georges Pompidou	377
III. 252. <i>Jane Doe, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	379
III. 253. <i>Hacked to death II, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	380
III. 254. <i>Accidental drowning, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	381
III. 255. <i>Burn victim, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	383
III. 256. <i>Pneumonia due to drowning II, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	384
III. 257. <i>Death by drowning III, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	388
III. 258. <i>Death by drowning, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	389
III. 259. <i>Knife to death II, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	390
III. 260. <i>Gun murder, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	391
III. 261. <i>Sleeping pill overdose, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	393
III. 262. <i>Rat poison suicide III., 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	393
III. 263. <i>Pneumonia death, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	393
III. 264. <i>Aids Related death, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	394
III. 265. <i>Natural death, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	394
III. 266. <i>Homicide, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	394
III. 267. <i>Child abuse, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	394
III. 268. <i>Death unknown, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	394
III. 269. <i>Klans, 1990, Cibachrome, 69 x 101 cm</i>	394
III. 270. Rembrandt, <i>La leçon d'anatomie du docteur Tulp, 1632, Huile sur toile, 216 x 189</i> <i>cm, La Haye</i>	396
III. 271. <i>Knifed to death, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	397
III. 272. <i>Accidental drowning, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	398
III. 273. <i>Fatal meningitis II., 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	400
III. 274. <i>Blood and Semen V, 1990, Cibachrome, 50 x 61 cm, Brooklyn Museum</i>	403
III. 275. <i>Multiple stabbing, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	403
III. 276. <i>Hacked to death, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	404
III. 277. <i>Fatal meningitis, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	404
III. 278. <i>Fatal meningitis III, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	404
III. 279. <i>Death by fire II, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	407
III. 280. <i>Smoke inhalation, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	408
III. 281. <i>Death by fire, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	408
III. 282. <i>Homicide stabbing, 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ</i>	411

III. 283. Philippe de Champaigne, <i>Christ mort</i> , 1654, Huile sur nois, 68 x 197 cm, Musée du Louvre.....	Erreur ! Signet non défini.
III. 284. <i>Hacked to death II</i> , Détail	412
III. 285. Enluminure, <i>La plaie du Christ</i> , Bréviaire de Bonne de Luxembourg, duchesse de Normandie, 1345	412
III. 286. <i>Rat poison suicide II</i> , 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ	412
III. 287. <i>Rat poison suicide</i> , 1992, Cibachrome, 126 x 152 cm environ	414
III. 288. Théodore Géricault, <i>Fragments anatomiques</i> , Huile sur toile, vers 1818, 52 x 64 cm, Musée Fabre Montpellier	417
III. 289. <i>Knifed to death</i> , 1992, Détail.....	421

Anthony Vérot : Figures-façades

III. 290. <i>Mr. Piquiaud</i> , 2004, Huile sur toile, 162 x 130 cm	425
III. 291. <i>Frédérique</i> , 2005, Huile sur toile, 136 x 114 cm	428
III. 292. <i>François au gant</i> , 2000, Huile sur toile, 130 x 130 cm	428
III. 293. <i>Jacques Gairard</i> , 2008, Huile sur toile, 168 x 130 cm.....	430
III. 294. <i>Maëlle (détail)</i> , 2006, Huile sur toile, 146 x 114	436
III. 295. <i>Polyptique, Une seconde cinéma (Nathalie)</i> , 2005, Huile sur toile, 24 x (60 x 60 cm)	437
III. 296. Edouard Manet, <i>Le Fifre</i> , 1866, Huile sur toile, 160 x 97 cm, Musée d'Orsay	441
III. 297. Edouard Manet, <i>Madame Guillement dans la serre</i> , 1879, Huile sur toile, 114,9 x 149,9 cm, Berlin, Musée Staatliche.....	441
III. 298. <i>Pierre et Frédéric</i> , 2008, Huile sur toile, 205 x 190 cm.....	442
III. 299. <i>Mère et fille</i> , 2008, Huile sur toile, 205 x 190 cm.....	443
III. 300. <i>Double portrait (Loic et Anne)</i> , 2008, Huile sur toile, 210 x 190 cm.....	443
III. 301. <i>Jeanne</i> , 2005, Huile sur toile, 146 x 114 cm	445
III. 302. <i>Olivier</i> , 2007, Huile sur toile, 150 x 130 cm	445
III. 303. <i>Elisabeth</i> , 2009, Huile sur toile, 45 x 45 cm.....	447
III. 304. Christian Schad, <i>Autoportrait au modèle</i> , 1927, Huile sur bois, 76 x 61,5, Coll.privée	450
III. 305. <i>Martine Devarrieux</i> , 2008, Huile sur toile, 162 x 130 cm.....	450
III. 306. <i>Jacques Gairard profil</i> , 2008, Huile sur toile, 170 x 140 cm	451
III. 307. <i>Jean-Claude Silbermann diptyque</i> , 2008, Huile sur toile, 2 x (170 x 130cm).....	452
III. 308. <i>Jean-Claude Silbermann diptyque</i> , 2008, Huile sur toile, 2 x (170 x 130cm).....	453
III. 309. <i>Les jumeaux (détail)</i> , 2006, Huile sur toile, 180 x 200 cm	454
III. 310. <i>Les jumeaux (détail)</i> , 2006, Huile sur toile, 180 x 200 cm.....	454
III. 311. <i>Maëlle (détail)</i> , 2006, Huile sur toile, 146 x 114 cm	457
III. 312. <i>Mr. et Mme Barberis (détail)</i> , 2007, Huile sur toile, 190 x 185 cm	457
III. 313. <i>Maëlle</i> , 2007, Huile sur toile, 146 x 114 cm	458
III. 314. Jean-Auguste Dominique Ingres, <i>Madame Moitessier</i> , 1844-1856, Huile sur toile, 190 x 92 cm	458
III. 315. <i>Elisabeth de profil</i> , 2007, Huile sur toile, 162 x 134 cm	458
III. 316. <i>Léonore</i> , 2007, Huile sur toile, 150 x 130 cm	458
III. 317. <i>Céline</i> , 2006, Huile sur toile, 146 x 114 cm	467

III. 318. Piero della Francesca, <i>Frederico de Montefeltre</i> , vers 1472, Huile sur bois, 47 x 33 cm, Florence, Galerie des Offices.....	468
III. 319. Jean-Auguste-Dominique Ingres, <i>Mr. Bertin</i> , 1832, Huile sur toile, 116 x 96 cm, Musée du Louvre.....	468
III. 320. Otto Dix, <i>Mes parents</i> , 1924, Huile sur toile, 118 x 130,5 cm, Musée de Hanovre .	468
III. 321. <i>Double portrait (Mr. et Mme Barberis)</i> , 2007, Huile sur toile, 190 x 185 cm.....	468
III. 322. Hans Memling, <i>Détails de portraits</i> , 1470 -1485, Huile sur bois, 35 x 30 cm environ	470
III. 323. <i>Les jumeaux (détail)</i> , 2006, Huile sur toile, 180 x 200 cm.....	471
III. 324. <i>Autoportrait en couple (détail)</i> , 2007, Huile sur toile, 205 x 190 cm	471
III. 325. <i>Double portrait (Mr et Mme Barberis) (détail)</i> , 2007, Huile sur toile, 190 x 185 cm	471
III. 326. <i>Frédérique (détail)</i> , 2005, Huile sur toile, 146 x 114 cm	471
III. 327. <i>Maëlle (détail)</i> , 2006, Huile sur toile, 146 x 114 cm.....	471
III. 328. <i>François au gant (détail)</i> , 2000, Huile sur toile, 130 x 130cm.....	471
III. 329. <i>Les jumeaux</i> , 2006, Huile sur toile, 180 x 200 cm	473
III. 330. <i>Diptyque Elisabeth</i> , 2005, Huile sur toile, 162 x 114 cm chaque panneau	475
III. 331. Théodore Chassériau, <i>Deux sœurs</i> , 1843, Huile sur toile, 135 x 180 cm, Musée du Louvre.....	475
III. 332. Jean-Olivier Hucleux, <i>Les jumelles</i> , 1978-1979, Huile sur bois, 154 x 121 cm	475
III. 333. Atelier de l'artiste, Paris, 2009	479
III. 334. <i>Mme Viettel</i> , 2004, Huile sur toile, 162 x 130 cm	483
III. 335. <i>Polyptique, Une seconde de cinéma (Nathalie)</i> , Détail,	483
III. 336. Jean-Claude Silbermann <i>diptyque (détail)</i> , 2008, 2 x (170 x 130cm)	486

Conclusion

III. 337. Djamel Tatah, <i>Sans-titre</i> , Huile et cire sur toile, 162 x 97 cm	503
III. 338. Zan Jbai, <i>Sans-titre</i> , Huile sur bois, 290 x 170 cm.....	503
III. 339. Eugène Leroy, <i>Grand visage (Détail)</i> , 1965-1972, Eau-forte sur papier, 20,6 x 26,7 cm, Paris, BNF.....	505
III. 340. Eugène Leroy, <i>Autoportrait</i> , 1962, Huile sur toile, 82,5 x 60,5 cm, Coll. Michael Werner	505
III. 341. Alberto Giacometti, <i>Buste de femme</i> , 1960, Crayon sur papier, 21,8 x 17 cm, Collection privée	509
III. 342. Arnulf Rainer, <i>Face Farces, Sans-titre</i> , 1969-1970, Graphite et pastel gras sur photo, 50 x 60 cm	510

INDEX DES AUTEURS

- ABADIE Daniel, 465
- ALAIN, 432
- ALBERTINI Anne, 333
- ALLOA Emmanuel, 217, 249, 515
- ANTOINE Jean-Philippe, 119, 152, 526
- ANZIEU Didier, 515
- ARASSE Daniel, 165, 240, 275, 362, 366,
370, 387, 388, 391, 395, 410, 417, 418,
515
- ARDENNE Paul, 195, 217, 228, 242, 248,
515, 521
- ARIES Paul, 415, 515
- ARNAUD Jean, 164
- ARROUYE Jean, 226, 520
- AUBRAL François, 515
- AUERBACH Erich, 22, 56, 515
- AULT Julie, 389, 528
- BACHERICH Martine, 481
- BAILLY Jean-Christophe, 438, 484, 515
- BAKHINE Mikhail, 314
- BANU Georges, 174, 180, 515
- BAQUE Dominique, 284, 522
- BARIDON Laurent, 312, 522
- BARRAL Jacquie, 68, 454, 522
- BARTHES Roland, 67, 202, 384, 397, 404,
408, 436, 520
- BATAILLE Georges, 438, 451, 460, 482, 524
- BAUDELAIRE Charles, 128, 284, 523
- BAUDINET Marie-José, 22, 522
- BAUDRILLARD Jean, 303, 385, 389, 395, 396,
398, 400, 496, 515
- BAZIN André, 153, 267, 520
- BEAUFFET Jacques, 96, 525
- BELLOUR Raymond, 205, 248, 520
- BELTING Hans, 304, 317, 515
- BENJAMIN Walter, 59, 160, 212, 520, 523
- BERGSON Henri, 98, 212, 214, 215, 515
- BESNIER Alain, 206, 515
- BEURARD Patrick, 328, 528
- BLANCHET Jean-Paul, 517
- BLANCHOT Maurice, 16, 39, 100, 298, 369,
378, 416, 447, 486, 497, 515
- BONFAND Alain, 24, 25, 515
- BONNAFOUX Pascal, 367, 522
- BOURDIEU PIERRE, 140, 142, 143, 143, 520
- BRIERE Michel, 524
- BROSSAT Alain, 515
- BUCI-GLUCKSMANN CHRISTINE, 89, 98, 216,
241, 248, 249, 270, 327, 328, 350, 368,
381, 396, 399, 400, 402, 418, 516
- BUISINE Alain, 291, 347, 353, 478
- CHALIER Catherine, 429, 522
- CHARBONNEAU Chantal, 516
- CHATEAU Dominique, 15, 515
- CEYSSON Bernard, 107

CIORAN Emil, 523
 CLAIR Jean, 156, 297, 367, 370, 371, 374,
 378, 379, 387, 401, 414, 418, 420, 430,
 477, 478, 482, 516, 522, 524
 CLAY Jean, 61, 516
 COHEN Jacques, 22, 498, 507
 COLRAT Jean, 372, 416, 516
 COMBET Claude-Louis, 236
 CONESSA Jean-Claude, 97, 526
 COURTINE Jean-Jacques, 438, 463, 484,
 485, 522
 COURTINE-DENAMY Sylvie, 439
 CURNIER Jean-Paul, 435
 DAGOGNET François, 109, 516
 DAMISCH Hubert, 56, 109, 200, 516
 DANTE, 77, 523
 DE BALZAC Honoré, 108, 171, 348, 406, 523
 DE CHASSEY Eric, 444, 504, 516
 DE MEREDIEU Florence, 100, 245, 292, 316,
 320, 349, 367, 516, 524
 DEGAND Léon, 440, 464, 516
 DELACROIX Eugène, 139, 417, 523
 DELBOEUF Joseph, 100
 DELEUZE Gilles, 20, 21, 48, 71, 356, 377,
 381, 516
 DEONNA Waldemar, 429, 522
 DEOTTE Jean-Louis, 515
 DE PILES Roger, 429
 DERRIDA Jacques, 54, 61, 92, 101, 427,
 435, 437, 478, 522, 524
 DESPRATS-PEQUIGNOT Catherine, 221, 524
 DETOC Sylvain, 380, 516
 DIDI-HUBERMAN Georges, 20, 22, 61, 87,
 89, 94, 99, 102, 108, 139, 150, 172,
 179, 180, 184, 185, 228, 237, 298, 315,
 332, 343, 376, 378, 391, 395, 405, 406,
 408, 423, 449, 483, 495, 496, 516, 517
 DIETMAN Elger, 526
 DINOUART Abbé, 427, 517
 DUBOIS Philippe, 22, 43, 45, 59, 66, 80, 83,
 85, 88, 220, 222, 224, 225, 234, 250,
 436, 444, 520
 DUBORGEL Bruno, 57, 89, 98, 107, 517
 DUFRENE Thierry, 345, 524
 DUMARSAIS César Chesneau, 20, 517
 DUPIN Jacques, 93, 352
 DURAND Régis, 159, 520
 EBLE Bruno, 124, 165, 526
 ESCOUBAS Eliane, 105, 517
 FEDIDA PIERRE, 97, 500, 501, 517
 FEDIER François, 186
 FELIBIEN André
 FERRARI Frederico, 196, 522
 FONTANIER Pierre, 15, 21, 517
 FORAY Jean-Michel, 517
 FOUCAULT Michel, 54, 133, 441, 444, 472,
 476, 480, 484, 517, 524
 FRACBIN Catherine, 517
 FRAENKEL Béatrice, 334, 517
 FRECHURET Maurice, 83, 517
 FRIED Michael, 175, 438, 480, 517, 524
 FRIZOT Michel, 293, 520, 524
 FRONTISI-DUCROUX Françoise, 365, 457, 522
 GAILLOT Michel, 59, 71, 78, 81, 83, 526
 GAME Jérôme, 522
 GASQUET Joachim, 47, 524
 GENET Jean, 402, 524
 GENETTE Gérard, 21, 402, 517
 GENS Jean-Claude, 209, 517
 GHADDAB Karim, 78, 80, 526

GIONO Jean, 524
 GOETHE Johann Wolfgang von, 330
 GOLDBERG Itzhak, 17, 74, 88, 107, 136, 184,
 280, 310, 344, 354, 501, 502, 523, 526
 GOMBRICH Ernst, 77, 518
 GROSSMAN Evelyne, 357, 518
 GUEDRON Martial, 312, 522
 GUERIN Michel, 164, 518
 HAROCHE Claudine, 438, 484, 522
 HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, 446
 HEIDEGGER Martin, 32, 185, 215, 518
 HILBERG Raul, 66, 518
 HOFMANN Werner, 299, 357
 JULY Serge, 435
 KATZ Stéphanie, 49, 84, 337, 518
 KLEE Paul, 100, 139, 150, 518
 KOCH Gretrud, 119, 158, 171, 526
 KRAUSS Rosalind, 92, 520
 KRIS Ernst, 266, 309, 518
 KRISTEVA Julia, 369, 372, 521
 LAFARGUE Bernard, 15, 17, 466, 522
 LAGEIRA JACINTO, 111
 LAMARCHE-VADEL Bernard, 484, 518
 Lang Luc, 119, 131, 175, 186, 188, 245,
 525, 526
 LAVATER Gaspard, 300, 523
 LE BRETON David, 71, 523
 Le BRUN Charles, 308, 312, 317, 318
 LECERCLE François, 171
 LECOQ-RAMOND Sylvie, 290, 525
 LEFEUVRE-DEOTTE Martine, 67
 LEJEUNE Philippe, 198, 518
 LEMAGNY Jean-Claude, 199
 LEVI Primo, 68, 524
 LEVINAS Emmanuel, 16, 89, 101, 102, 112,
 113, 502, 506, 507, 518
 LONGUET-MARX Anne, 482
 LUC Virginie, 518
 LUCRECE, 227, 518
 LYOTARD Jean-François, 20, 21, 100, 518
 MACE Gérard, 62, 521
 MAIER Corinne, 418, 518
 MALDINEY Henri, 27, 32, 105, 490, 500, 518
 MALLARME Stéphane, 240
 MARIN Louis, 59, 106, 111, 150, 178, 222,
 275, 298, 299, 429, 437, 439, 446, 439,
 470, 482, 499, 506, 518
 MARION Jean-Luc, 84, 94, 103, 179, 186,
 187, 189, 261, 518
 MAURON Véronique, 76, 160, 519
 MAUSS Marcel, 328, 519, 521
 MEAUX Danièle, 199, 521
 MERLEAU-PONTY Maurice, 95, 106, 183,
 189, 216, 217, 249, 519
 MERVAVT-ROUX Marie-Madeleine, 480, 521
 MICHAUX Henri, 92, 93, 250, 324, 524, 525
 MINAZZOLI Agnes, 86, 337, 519
 Mondzain Marie-José, 5, 17, 94, 95, 378,
 433, 507, 519
 MORA Gilles, 199, 200
 MORETON Myriam, 455, 519
 MORIN Edgar, 370, 401, 519
 NANCY Jean-Luc, 64, 66, 80, 81, 98, 99,
 102, 103, 105, 106, 110, 196, 225, 405,
 415, 456, 481, 519, 522, 523, 526, 527
 NIETZSCHE Friedrich, 519
 NOEL Bernard, 214, 233, 241, 525
 NORI Claude, 239, 521
 ODIN Paul Emmanuel, 41, 208, 525

OST Isabelle, 314, 519
 OVIDE, 313, 524
 PANIER Eddie, 526
 PANOFKY Erwin , 26
 PAQUEMENT Alfred, 328
 PARIS Jean, 432, 441, 519
 PASCAL, 159
 PAYOT Daniel, 15, 466, 498, 519
 PELZER Brigid, 179, 526
 PERLEIN Gilbert, 523
 PERRIER Pierre-Yves, 523
 PICARD Max, 297, 298, 523
 PICON Gaétan, 186, 525
 PLATON, 89, 100, 106, 418
 POIVERT Michel, 134, 521
 POMMIER Edouard, 446, 448, 457, 480, 523
 PONTEVIA Jean-Marie, 19, 455, 519
 PONTREMOLI Edouard, 221, 249, 384, 390,
 413, 521
 QUIGNARD Pascal, 348, 524
 RANCIERE Jacques, 70, 519
 RASPAIL Thierry, 213, 525
 RICHIR Luc, 519
 RILKE Rainer Maria, 295, 524
 ROCHE Denis, 199, 200, 203, 204, 220, 224,
 225, 226, 239, 247, 521
 RODRIGO Pierre, 209, 517
 Romano Gianni, 419, 528
 ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, 19, 21,
 519
 ROSSET Clément, 77, 133, 519
 ROUBAUD Jacques, 214, 233, 241, 525
 ROUGE Bertrand, 16, 102, 104, 519
 ROWELL Marguit, 325, 329, 332, 520
 SARTRE Jean-paul, 400, 524
 SAVINEL Christine, 214, 233, 234, 241, 525
 Scarpetta Guy, 269, 270, 528
 SCHAEFFER Jean-Marie, 86, 138, 223, 521
 SCHLATTER Christian, 22, 522
 SEMPRUN Jorge, 81, 524
 SLOTERDIJCK Peter, 485, 520
 SONTAG SUZANNE, 44, 521
 SOULAGES François, 200, 202, 225, 521
 STAROBINSKI JEAN, 183, 520
 STEHLE-AKHTAR Barbara, 504
 STERN Arno, 336
 STIEGLER Bernard, 526
 STOICHITA Victor I., 77, 520
 TERNOIS David, 467, 525
 TISSERON Serge, 152, 153, 160, 336, 521
 Tournier Michel, 201
 VALERY PAUL, 236
 VAN LIER Henri, 59, 521
 VERHAGEN Eric, 440
 VERNANT Jean-Pierre, 301, 361, 371, 378,
 381, 400, 429, 520
 VERT Xavier, 70
 VILLENEUVE Johanne, 386
 VOLMAT Robert, 329, 520
 VOUILLOUX Bernard, 61, 520
 VRAY Jean-Bernard, 521
 WAT Pierre, 432, 462, 463, 467, 473, 476,
 485, 528
 WINKELVOSS Karine, 113, 520
 WORMSER Gérard, 213, 525
 WORRINGER Wilhelm, 270, 520
 WUNENBURGER Jean-Jacques, 520
 ZAUGG Rémi, 109
 Zweite Armin, 289, 301, 303

INDEX DES ARTISTES CITES

- ADZAK Roy, 285, 535
Alÿs Francis, 77
APPELT Dieter, 293, 524
ARBUS Diane, 44
ARTAUD Antonin, 281, 292, 316, 320, 349, 357, 518, 524
ATGET Eugène, 72
BACON Francis, 21, 48, 259, 356, 516
BALTHUS, 479
BASELITZ Georges, 17, 290, 291, 502, 523, 524
BATHO John, 90, 91, 524
BAYARD Hyppolite, 202, 320
BÉGOZ Alfred, 134
BELIN Valérie, 477
BELLINI Giovanni, 390
BELLOC Auguste, 132
BOLTANSKI Christian, 157
BRUS Gunter, 292
BURSON Nancy, 243
CÉZANNE Paul, 46, 47, 524
CHASSÉRIAU Théodore, 475, 476
COGNEE Philippe, 49
CORDEBARD Vincent, 283, 536
DE CHAMPAIGNE Philippe, 111, 299, 439
CLOSE Chuck, 433, 460
DE KOONING Willem, 329
DELAROCHE Paul, 135
DELLA FRANCESCA Piero, 466
DISDERI André-Adolphe, 469
DIX Otto, 450, 467, 468
DUBUFFET Jean, 186, 525
DUCHAMP Marcel, 135, 141, 161, 371
FAUTRIER Jean, 291
FLEISCHER Alain, 92, 95, 223
FREUD Lucian, 446
FRIEDLANDER Lee, 202
FROMANGER gerhard, 54, 133, 524
GÉRICAULT Théodore, 361, 417
GIACOMETTI Alberto, 17, 345, 346, 415, 502, 505, 506, 523, 524
GILETTA Ugo, 92
GRAMATSKI Eve, 465
GRÜNEWALD Matthias, 290, 525
HILL Gary, 41, 112, 113, 208, 525
HOLBEIN Hans, 410, 466
HUCLEUX Jean-Olivier, 62, 433, 475, 476, 525
INGRES Jean-Auguste-Dominique, 391, 453, 458, 466, 467, 468, 477, 525
KATZ Alex, 457, 466
KOKOSCHKA Oskar, 259
KOPYSTIANSKY, 93
KUNTZEL Thierry, 111, 525
LEROY Eugène, 504, 525, 540
MALEVITCH Kazimir, 58, 89, 97, 98, 517

MANET Edouard, 438, 440, 441, 444, 446, 451, 460, 466, 472, 480, 481, 482, 484, 517, 524	TURNER William, 49
MANTEGNA Andrea, 409	VASARELY Victor, 257
MATHIEU Georges, 257, 326, 329	VIOLA Bill, 222, 229, 534
MICHEL-ANGE, 390	WALL Jeff, 119
MUSIC Zoran, 401, 418, 420, 525	WARHOL Andy , 83, 143, 399
NADAR Gaspard-Félix, 128, 224	WATTEAU Jean-Antoine, 479
NEWMAN Barnett, 465	WOOD Grant, 467
NITSCH Hermann, 292	YONGBIN Li, 503
NOLAND Kenneth, 465	ZAN Jbai, 503, 540
O'KEEFE Giorgia, 465	
OPALKA Roman, 197, 214, 215, 221, 232, 233, 234, 241, 524, 525, 529	
PARRHASIOS, 132, 169, 349, 472	
PIFFARETTI Bernard, 474	
PISTOLETTO Michelangelo, 229, 534	
POLLOCK Jackson, 329	
PRUSZKOWSY Christophe, 243	
REGNAULT Jean Baptiste, 54	
REMBRANDT, 332, 391, 396, 409	
REYNOLDS Joshua, 469	
RIOPELLE Jean-paul, 329	
RUFF Thomas, 168, 243, 444	
RYMAN Robert, 78	
SALSMANN Michel, 202, 223, 233, 234, 244, 245, 525	
SCHAD Christian, 450, 467	
SCHIELE Egon, 259, 446	
SCHWARZKOGLER Rudolph, 292	
SEURAT Georges, 151	
TAL COAT Pierre, 84, 525	
TATAH Djamel, 439, 503, 504, 525	
TITIEN, 171, 391, 467	
TITUS-CARMEL Gérard, 460	

Résumé de la thèse

Cette thèse propose une réflexion sur la représentation de la figure humaine au-delà de la « ressemblance cadavérique » présumée par Maurice Blanchot. Nous interrogeons les appels à figurer la figure humaine dans diverses formulations et configurations iconoplastiques, par les moyens associés de la peinture et de la photographie, à partir d'un corpus de postures plastiques contemporaines. Comment la figure humaine se donne-t-elle à figurer pour déborder la seule figuration ?

Il est aussi question de reconvocation puisque les œuvres étudiées procèdent de reprises, transferts, reconductions, revenances.

Les êtres blanchis peints par Jean Marc Cerino, les portraits flous et dérobés de Gerhard Richter, un ensemble d'autoportraits photographiques assourdis de Jacques Damez, les *Faces* grimaçantes et les *Masques Mortuaires* rehaussés d'Arnulf Rainer, les défunts dévoilés et photographiés en gros plan par Andres Serrano et les faces surfacées peintes par Anthony Vérot ouvrent des analyses poïétiques et esthétiques qui nous amènent à distinguer deux voies de l'effacement : l'affaiblissement et tout autant la surenchère. Visibilités défectives ou exacerbées ? Deux pôles se succèdent et articulent la tension dialectique de la donation et du retrait : « *figures affaiblies* » / « *figures excessives* ».

Figurer c'est opérer par distanciation, retrait, passage, dissimulation, déplacement. Ce travail de recherche relève des rapports de force qui travaillent les figures résistantes à leurs oblitérations mais aussi à toutes tentatives de dévoilement. Ces détours étudiés signalent les infigurables qui se désistent : le visage, l'être, l'autre, soi-même, la mort.

Mots-clefs : art contemporain, figure humaine, effacement, retrait, surexposition, résistance, infigurable

Abstract

This thesis reflects on the representation of the human figure, beyond the “*cadaveric resemblance*” assumed by Maurice Blanchot. It looks at the calls for representing the human figure across a variety of iconoplastic configurations and formulations, by means of a combination of painting and photography, from a body of plastic contemporary approaches. How does the human figure can be represented so as to go beyond the mere figuration?

The thesis also explores the question of return, since the works under study are based on revivals, transfers, renewals, virtual resurrections.

The bleached out human beings by Jean-Marc Cerino, the blurred and hidden portraits by Gerhard Richter, the series of muted photographic self-portraits by Jacques Damez, the grimacing *Faces* and *Death Masks* by Arnulf Rainer, the corpses unveiled and photographed close-up by Andres Serrano, and the flatly painted faces by Anthony Vérot give rise to aesthetic and poietic analyses which lead us to distinguish two ways of erasure: the weakening and, just as much, the exaggeration. Defective or exacerbated visibilities? Two extremes alternate and structure the dialectical tension between giving and staying in the background: “*faded figures*” / “*excessive figures*”.

Representing involves detachment, removal, transition, concealment, transfer. This research paper highlights balances of power where the figures stand up to their disappearance but, at the same time, to any attempt to unveil them. By analysing these roundabouts, this thesis shows the unfigurable which is stepping aside: the face, the being, the self, death.

Keywords: contemporary art, human figure, erasure, removal, overexposure, resistance, unfigurable